Umberto Eco

El superhombre de masas

Lectulandia

«Creo que se puede afirmar que la pretendida superhumanidad de Nietzsche tiene por origen y modelo doctrinal, no a Zaratustra, sino al conde de Montecristo de Dumas». Eco parte de esta afirmación de Gramsci para estudiar a los superhombres de las novelas populares, de Rocambole a Montecristo, de Arsène Lupin a James Bond, de Tarzán a Superman, sin olvidar a Rodolphe de Gerolstein, el príncipe de *Los misterios de París*. ¿Por qué y cómo se leen las novelas folletinescas? ¿Qué mecanismos entran en juego en su estructura narrativa? ¿Cómo funciona la ideología de la consolación (el héroe consuela al lector de no ser un superhombre)? Estas son algunas de las preguntas que se plantea Umberto Eco en esta recopilación de ensayos magistrales… «No es sólo un punto de referencia imprescindible a la hora de enfrentarse al vasto mundo de la literatura popular, es también una delicia por su chispeante estilo». Joaquín Marco, *ABC*.

Lectulandia

Umberto Eco

El superhombre de masas

ePub r1.0
Titivillus 26.05.16

Título original: *Il superuomo di massa*
Umberto Eco, 1978
Traducción: Teófilo de Lozoya

Editor digital: Titivillus
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

1

INTRODUCCIÓN

El presente volumen recoge una serie de artículos escritos en diversas ocasiones, aunque se halla dominado por una sola idea fija. Por lo demás, dicha idea no es mía, sino de Gramsci. Para un libro que trata de ingeniería narrativa, o lo que es lo mismo de la novela llamada «popular», probablemente esta sea una solución ideal: en realidad refleja en su estructura los rasgos principales de su objeto de estudio… si es cierto que en los productos de la comunicación de masas se elaboran «tópicos» no sólo conocidos por el usuario, sino además de forma iterativa, conceptos todos ellos desarrollados ya anteriormente en varios pasajes de mi libro *Apocalípticos e integrados* (Lumen, Barcelona, 1999; Debolsillo, Barcelona, 2010).

Esa idea fija, que justifica además el título del volumen, es la siguiente: «A mi juicio, puede afirmarse que buena parte de la autodenominada "superhumanidad" nietzscheana tiene su origen o modelo doctrinal no ya en Zaratustra, sino simplemente en el *El conde de Montecristo* de A. Dumas» (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, III, «Letteratura popolare»). Y siempre en este contexto añade Gramsci: «Quizá al superhombre populachero de Dumas haya que considerarlo precisamente una reacción democrática a la concepción de origen feudal del racismo, relacionada con la exaltación del "galicismo" que aparece en las novelas de Eugène Sue».

La segunda frase es menos clara que la primera: no se entiende si la exaltación del galicismo realizada por Sue está relacionada con la concepción feudal del racismo o con la reacción democrática de Dumas. Ambas interpretaciones darían lugar a una proposición verdadera y falsa a la vez: cuando Sue realiza la exaltación del galicismo (en *Los misterios del pueblo*) lo hace en clave «democrática», pero cuando construye el primer modelo de Superhombre —en *Los misterios de París*, y es Sue quien proporciona a Dumas el modelo de superhombre—, lo hace en una clave definitivamente «reformista»; y a ese destino no escapará ninguno de los superhombres populares, incluido el de Dumas, como pretendo demostrar en los ensayos que vienen a continuación.

Razón de más para considerar el tema del superhombre «de masas» —esto es, el que es producido como modelo para una masa de lectores, el que es construido en función de la nueva fórmula comercial llamada novela por entregas o folletín— una historia contradictoria en la que se entrelazan formando un nudo problemático nada fácil de resolver cuestiones ideológicas, la lógica de las estructuras narrativas y la dialéctica del mercado editorial. Al elogiar al superhombre de folletín Gramsci estaba lanzando aparentemente un dardo contra el superhombre de Nietzsche; hoy día,

cuando vuelve a leerse a Nietzsche en un clima más distendido, iríamos con más cautela. Aunque también Gramsci es más cauto de lo que parece: de lo que en realidad habla es del nietzscheanismo canijo imperante en su época y así —a esos canijos— dice clara y polémicamente: vuestro superhombre no proviene de Zaratustra, sino de Edmundo Dantés. Y si se piensa que Mussolini, divulgador de las ideas del superhombre nietzscheano, fue también autor de varias obras de narrativa folletinesca —todavía está por escribir un estudio de las fuentes de *Claudia Particella, l'amante del cardinale*, que irían de la novela gótica inglesa al *feuilleton* francés—, resulta evidente que la hipótesis gramsciana daba totalmente en el clavo.

Desarrollar la hipótesis gramsciana significaba investigar las diversas encarnaciones del superhombre de masas, y eso es lo que pretenden hacer estos artículos, que pasan de Sue a Salgari o a Natoli, para acabar en nuestra propia época con un superhombre narrado en términos de *spy thriller*, James Bond.

El ensayo dedicado a Pitigrilli no tiene aparentemente nada que ver con la narrativa folletinesca, pero los caminos del superhombre son infinitos. Si superhombres galantes y mundanos son los personajes masculinos de la novela pitigrilliana, sutiles rasgos de superhombre tiene también la imagen del escritor burgués, de espíritu cáustico, justiciero no ya de grandes crímenes, sino de simples lugares comunes, que Pitigrilli se empeñó en encarnar. También él estaba, como han venido a confirmarnos ciertos rasgos biográficos recientemente descubiertos, elegantemente, más allá del bien y del mal.

La hipótesis de Gramsci vuelve a plantearse en nuestros días y se desarrolla en estos artículos a través de métodos narratológicos y semióticos: análisis de los textos, comparación de los artificios narrativos con sistemas externos de condicionamiento comercial, o con universos ideológicos y estrategias estilísticas, en un intento de poner en relación todas estas «series» a través de modelos estructurales homólogos. No diré ya que todos los trabajos aquí publicados constituyen ejemplos puros de semiótica de la narratividad (el único estudio riguroso en ese sentido es el que trata de James Bond). Digamos que el instrumento semiótico interviene sólo cuando resulta útil.

Todos estos trabajos se presentan así como un conjunto de aportaciones mixtas ora a una sociología de la narratividad popular, ora a un estudio de las ideologías expresado en forma de historia de las ideas, ora como aportaciones exploratívas a una semiótica textual no obsesionada por las exigencias de formalización a toda costa, ya sean verdaderas o mero pretexto. Y con ello no pretendemos entrar en polémica con los tipos de análisis textual que se hacen hoy día, menos conversacionales y más «computerizados» que el que aquí presentamos. Más aún, véase en *VS* 19-20, 1978, mi artículo «Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien», donde intento reducir al mero esqueleto las estructuras lógicas de un relato, en términos mucho menos afectuosos y relajados que los que pueden verse en los ensayos que forman este libro.[1]

No olvidemos que algunos de estos trabajos eran simples prólogos a obras narrativas, mientras que otros eran artículos de periódico: desiguales por lo que se refiere a su carácter científico, quedan bien juntos únicamente porque, como hemos dicho, giran todos alrededor de una misma idea, y la verifican desde distintos perfiles.

Cuatro palabras ahora respecto a su origen:

«Las lágrimas del corsario negro» y las notas sobre la agnición aparecieron en el *Almanacco Bompiani 1971*, dedicado al retorno de la intriga, con el título de *Cien años después* (los encargados de la edición fuimos Cesare Sughi y yo). Hasta aquel momento la bibliografía en torno al folletín se limitaba a un librito de Angiola Bianchini. Después aparecieron diversas antologías y estudios críticos, y yo creo desde luego que nuestra antología del *Almanacco* influyó bastante en la decisión de sus autores.

«Eugène Sue: el socialismo y el consuelo» apareció como prólogo a la edición italiana de *Los misterios de París* (Sugar, Milán, 1965).[2] Más tarde Lucien Goldmann me pidió que lo reelaborara para ser publicado por partida doble (en inglés y en francés) en un número único de la *Revue Internationale des Sciences Sociales*, dedicado a la sociología de la literatura (traducido posteriormente al italiano como VV. AA., *Sociologia della letteratura*, Newton-Compton, Roma, 1974).

«*I Beati Paoli* y la ideología de la novela "popular"» fue escrito como introducción a la reedición de esta obra de Luigi Natoli (Flaccovio, Palermo, 1971) y fue publicado al mismo tiempo y sin ninguna alteración en *Uomo & cultura*, VI, 11-12, 1973.

«Ascenso y decadencia del superhombre» reúne una serie de artículos aparecidos en fechas diversas en la revista *L'Espresso*, entre 1966 y 1974.

Estos cinco ensayos fueron publicados juntos con el título de *Il Superuomo di massa* por la Cooperativa Scrittori, en la colección «I Gulliver», 1976. En la presente edición se han añadido los dos artículos siguientes.

«Pitigrilli: el hombre que hizo ruborizarse a mamá» salió como prefacio a la reedición en un solo volumen de *Dolicocefala bionda* y *L'esperimento di Pott* (Milán, Sonzogno, 1976).

«Las estructuras narrativas en Fleming» fue publicado por vez primera en el volumen editado por Oreste del Buono y por mí que llevaba por título *Il caso Bond*, Bompiani, Milán, 1965. Traducido posteriormente (y parcialmente) al francés en *Communication*, n.º 8 —cabría decir que esta obra ha sido la más traducida de las mías, y la que en más antologías y misceláneas se ha incluido, signo inequívoco de que el superhombre sigue teniendo un buen mercado cultural—, aparece también en *Proceso a James Bond*, Fontanella, Barcelona, 1965. Quisiera pedir perdón a los lectores que puedan haberlo leído en cualquiera de las ediciones anteriores, pero pensé que resultaría útil incluirlo también en este volumen, para que el panorama fuese más completo.

No por ello debe considerarse cerrada la historia del superhombre de masas.

Siguen siendo incontables los casos en los que volvemos a encontrarnos con él. Véase, por ejemplo, en mi libro *Apocalípticos e integrados* el estudio dedicado al Superman de los tebeos, obra que, en rigor, debería haber aparecido también en esta selección. Y sería también muy interesante echar un vistazo a los nuevos superhombres cinematográficos y televisivos, guapos, feos y malos, inspectores con la Magnum en ristre, cabezas rapadas y boinas verdes. O a la aparición —¡por fin!— de la *Überfrau*, desde la *Wonder Woman* de los tebeos de antes de la guerra a la recientísima *Bionic Woman*. O a los superhombres —o superrobots— de ciencia ficción…, etcétera; todo un benemérito batallón del que Gramsci dijera de una vez por todas: «La novela por entregas sustituye —y favorece al mismo tiempo— el ejercicio de la fantasía en el hombre del pueblo, es en realidad como soñar con los ojos abiertos… largas quimeras sobre la idea de venganza, sobre la idea de castigo de los culpables de los males padecidos…».

Como la lectura constituye una actividad cooperativa, observaciones como la que acabamos de citar son válidas a todas luces sólo hasta cierto punto: alguno de estos artículos, por ejemplo el que trata de Sue, nos harán ver que a veces el superhombre, presentado para hacer soñar con los ojos abiertos, llegó a fomentar otras lecturas más productivas, estimulando incluso la toma de conciencia de muchos de los que se deleitaban con aquella quimera.

Por eso mi lectura del superhombre de masas debe también ser interpretada como una de tantas lecturas posibles. Por lo demás, todo depende de dónde, cómo y cuándo se lee un libro. Lo que no nos impide decir cómo nos parece a nosotros que hay que leerlo y cómo fue probablemente escrito.

1978[3]

2

LAS LÁGRIMAS DEL CORSARIO NEGRO

Ha habido quien, tras la proyección de *Love Story*, ha dicho que haría falta tener un corazón de piedra para no echarse a reír ante el caso de Oliver y Jenny. La ocurrencia, como todas las paradojas de tono wildiano, es soberbia. Pero por desgracia no refleja la realidad. Efectivamente, sea cual sea la disposición crítica con la que se vaya a ver *Love Story*, haría falta tener un corazón de piedra para no conmoverse con ella y echarse a llorar. Y aun teniendo un corazón de piedra, probablemente no podríamos librarnos de pagar el tributo emotivo que exige la película. Y ello por una razón sencillísima, a saber: que las películas de este tipo han sido concebidas para hacer llorar. Y por lo tanto *hacen llorar*. No puede uno comerse una peladilla y pretender —sólo porque se posee una vasta cultura y un fuerte control de las propias sensaciones— que sabe salada. La química no falla. Y como existe también una química de las emociones, y uno de los compuestos que, según una tradición muy antigua, suscitan emociones es una intriga bien trabada; cuando una intriga está bien trabada, suscitará las emociones que se había propuesto tener como efecto. Después, *après coup*, siempre podremos criticarnos por haberlas sentido, o criticarlas tachándolas de repelentes, o criticar las intenciones con las que ha sido montado el mecanismo que las ha provocado. Pero ese es otro cantar. Una intriga bien urdida produce alegría, terror, piedad, risa o llanto.

La primera teoría de la intriga nace con Aristóteles. El hecho de que este la aplicase a la tragedia y no a la novela para nosotros resulta irrelevante; tanto más cuanto que desde entonces todas las teorías de la narrativa se han basado en dicho modelo. Aristóteles habla de la imitación de una acción —esto es de una *fábula*, de una secuencia de acontecimientos— que se realiza mediante la elaboración de una intriga y de una secuencia discursiva. Con relación a la *fábula*, el trazado de los caracteres —esto es la psicología— y el propio lenguaje —el estilo, la escritura— son totalmente accesorios. Resulta, pues, fácil imaginar la existencia de una entidad narrativa, que abarcaría las realizaciones tanto dramáticas como *romanzesche*. La receta aristotélica es bien sencilla: tómese un personaje, con el que pueda identificarse el lector; que no sea decididamente malo ni tampoco demasiado perfecto, y hágase que le ocurran sucesos tales que pase de la felicidad a la infelicidad o viceversa, a través de múltiples peripecias y distintas escenas de reconocimiento. Tiéndase el arco narrativo hasta más allá de todo límite imaginable, de suerte que el lector y el espectador sientan piedad y terror a un tiempo. Por fin, cuando la tensión llegue al extremo, hágase intervenir un elemento que deshaga el nudo inextricable de los hechos y las consiguientes pasiones. Se tratará de un

prodigio, de una intervención divina, de una revelación o un castigo repentino: lo que en cualquier caso debe producirse es una catarsis, término que en Aristóteles no está muy claro si significa una purificación del público, aliviado del peso con el que la intriga, insoportable ya, le había cargado, o una purificación de la propia intriga, que finalmente encuentra una solución aceptable, coherente con la idea que tenemos del orden lógico (o fatal) de los acontecimientos humanos. Y aquí se acabó la historia. Al dar esta receta, Aristóteles —autor no sólo de la *Poética*, sino también de la *Retórica* — era perfectamente consciente de que los parámetros que hacen aceptable o no una intriga no radican en la propia intriga, sino en el sistema de opiniones que regulan la vida social. Para resultar aceptable, la intriga debe ser, pues, verosímil, y lo verosímil no es sino la conformidad con un sistema de expectativas compartido habitualmente por el público. En cuanto a la piedad y el terror, es curioso que estos conceptos no los defina en la *Poética* —que trata de la estructura de las intrigas—, sino en la *Retórica*, que trata de las opiniones del público y de la forma de utilizarlas para suscitar efectos de consenso.

2.1. *Edipo* versus *Ringo*

Apliquemos el modelo aristotélico al *Edipo Rey*. Al protagonista le suceden cosas terribles que ni él ni nosotros podemos soportar; en un determinado momento se produce una revelación; el autocastigo de los culpables aplaca al espectador y restaura —no sólo jurídica, sino también psicológicamente— el orden que había sido violado.

Pasemos ahora a una obra maestra del espectáculo moderno de intriga, *Stagecoach* (*La diligencia*), de John Ford. Aquí no es el destino, sino el espíritu de casta y la mojigatería los que someten a unos cuantos héroes a una presión insoportable en el desarrollo temporal y espacial de un viaje, a lo largo del cual otro elemento asimismo no fatídico —los indios— somete a perseguidores y perseguidos a una amenaza y, por ende, a una tensión igualmente insoportable. La curva narrativa alcanza su cota más alta en el ataque de las hordas salvajes, hasta dar la impresión de que sólo la muerte —y por consiguiente la ruptura desordenada, al margen de cualquier expectativa— va a poder desenredar la trama. De repente, como un *deus ex machina*, llega el Séptimo de Caballería a deshacer el nudo colectivo; posteriormente, la venganza de Ringo, que mata a sus enemigos y logra huir con Dallas, la pecadora redimida, deshace el nudo privado. Previamente los demás elementos inestables de la trama han sido capaces, cada uno por su lado, de recuperarse y recomponer, de un modo u otro, el orden: el aventurero sudista, tahúr y asesino, muriendo como un héroe y revelándose vástago de una familia ilustre; la mujer del capitán, modificando su actitud respecto a Dallas; el doctor Boone, recuperando, aunque sea borracho, la propia dignidad personal y el valor; el banquero estafador, que hasta el final había personificado la presión social en sus facetas más retrógadas, sufriendo el merecido castigo.

¿Qué es lo que diferencia a *La diligencia* de *Edipo Rey*? En primer lugar, en *La diligencia* —al contrario de lo que ocurre en *Edipo*—, todo sucede real y exclusivamente al nivel de la intriga; no existe el menor intento de análisis psicológico, cada personaje viene definido ya de la manera más convencional posible, y cada gesto resulta previsible al milímetro. En cuanto al «lenguaje», da la sensación de que no exista o, en cualquier caso, hace todo lo posible por no hacerse notar. (Por lo demás, como Ford es un gran artista, inventa simplemente un lenguaje funcional, que sólo con la distancia del tiempo se revela innovador, creador de una épica moderna seca, pero rica en tensiones pictóricas).

Existe, sin embargo, un tercer elemento que marca las diferencias entre una y otra obra, y es que en *Edipo Rey* el orden y la paz se alcanzan pagando un precio muy caro; o mejor dicho, se consiguen sólo si estamos animados por un gran *amor fati*. En realidad, la historia de Edipo no consuela, igual que no consuela ninguna de las historias bíblicas, que hablan siempre de las relaciones mantenidas con un dios celoso y vengativo. *La diligencia*, en cambio, consuela. Consuela su reafirmación de la vida

y del amor, y consuela la propia muerte, que, por desgracia, viene a subsanar las contradicciones que, de otro modo, resultarían difícilmente solucionables.

2.2. *Problema* versus *consuelo*

Estas observaciones nos permiten distinguir dos interpretaciones posibles del modelo aristotélico en la historia de la narratividad a través de los siglos. Mediante la primera de ellas, la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo: antes bien, el desenlace de la historia no viene sino a plantearle nuevos problemas. La trama, y con ella el protagonista, resulta problemática: una vez concluido el libro, el lector se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta. Julien Sorel muere, *madame* de Rénal muere, pero con la última frase de la novela nuestra pregunta no queda satisfecha: ¿qué perspectivas tiene una generación nacida tras la caída del mundo napoleónico de afirmar sus energías sin mitos y sin metas? Lo que la trama, una vez resuelta, tiene de insostenible es que el lector ni siquiera sabe si debe o si puede identificarse con Julien, y si ello le produce algún alivio. Tres cuartos de lo mismo ocurre con Raskolnikov, cuyo castigo no nos satisface ni nos sirve de escarmiento: al final de *Crimen y castigo* quedan saldadas las cuentas con la intriga, pero no con los problemas planteados por dicha intriga. Y ello es así, entre otras cosas, porque la secuencia de los hechos relatados se complica con la dimensión psicológica e ideológica de los mismos a través de la función —ambigua en todo momento— del estilo, que en vez de desenredar, lo que hace es complicar aún más los nudos, preñándolos de interpretaciones contradictorias.

Pasemos ahora a la segunda encarnación del modelo aristotélico: va de *Tom Jones* a *Los tres mosqueteros*, y de ahí en adelante continúa hasta llegar a los actuales nietecillos del folletín. Aquí la trama, al desenredar los nudos, se consuela y nos consuela. Todo acaba como se quería que acabara. D'Artagnan es nombrado, como corresponde, capitán de los mosqueteros, y, siempre como corresponde, muere Constanza Bonacieux, primero porque su muerte era necesaria para poner de manifiesto la maldad de *milady* y hacernos así disfrutar con su castigo, y segundo porque ese amor, lo mismo que el de Rodolphe y Mimí, era imposible desde un principio y por definición. Los propios Marx y Engels entendieron perfectamente por qué al final de *Los misterios de París* muere Fleur-de-Marie, prostituta redimida pero (situación insostenible para la moralidad del lector) reconocida como princesa.

Esta opción que ofrece al narrador el modelo aristotélico marca las diferencias existentes entre la novela llamada «popular», que lo es no ya porque resulte comprensible para el pueblo, sino porque —como bien sabía Aristóteles vinculando los problemas de la *Poética* con los de la *Retórica*—, en última instancia la persona que fabrica intrigas debe saber qué es lo que su público espera. Aristóteles, sin embargo, dejaba la elección en suspenso: una vez conocidas las expectativas, lo único que hace falta es decidir si se provocan o se fomentan. La novela «popular» —la novela por entregas, el folletín— es popular porque adopta la segunda decisión y por lo tanto, aunque sea una novela «democrática» y «populista», es siempre y ante todo «popular» porque es «demagógica».

2.3. *Los artificios del consuelo*

A partir de ahí la novela popular pondrá en movimiento numerosos artificios que ya han dado lugar a un inventario y que podrían dar lugar a todo un sistema. Este tipo de novela constituye una combinatoria de lugares comunes articulados entre sí conforme a una tradición que tiene mucho de ancestral (recuérdense las enseñanzas de Propp) y de específico (piénsese por ejemplo en la tipología que ha intentado realizar Tortel… y antes de él incluso Gramsci). Jugará además con una serie de caracteres prefabricados, tanto más aceptables y apreciados cuanto más conocidos, pero en cualquier caso carentes de toda penetración psicológica, como son los personajes de las fábulas. En cuanto al estilo, aprovechará soluciones previstas de antemano, capaces de proporcionar al lector las alegrías del reconocimiento de lo ya conocido. Jugará asimismo con una serie de iteraciones continuas, con el único fin de proporcionar al lector el placer regresivo de la vuelta a lo esperado, y desnaturalizará, reduciéndolas a meros clichés, las soluciones —por lo demás creativas— de la literatura anterior. Pero al actuar de esa forma, desencadenará tal energía, liberará tal felicidad —cuando no creativa, sí por lo menos combinatoria—, que proporcionará un placer cuya realidad resultaría hipócrita esconder: y ello es así por cuanto representa la intriga en estado puro, sin prejuicios y libre de tensiones problemáticas. No debemos olvidar que la alegría del consuelo responde al menos a las profundas exigencias impuestas por nuestro sistema nervioso, ya que no a las de nuestro espíritu. Por eso muchos representantes de la novela «problemática», empezando por el propio Balzac, echarán mano con profusión del utillaje de la novela popular.

Y, sin embargo, ¿qué es lo que diferencia a Balzac de Dumas? Pues sencillamente el hecho de que no digo ya el suicidio de Lucien de Rubempré, sino la propia victoria de Rastignac al final de *Papá Goriot*, no resulten consolatorios. La figura triunfante de Rastignac nos dejará mucha más amargura que la muerte de D’Artagnan, que acaba serenamente sus días al final del *Vizconde de Bragelonne*.

Naturalmente habrá que ponerse de acuerdo sobre lo que se entiende por «satisfacción de la espera». Al acrecentarse las experiencias literarias, también cambian los *tópoi* y lo que la tradición narrativa nos ha acostumbrado hoy día a desear como solución más reconfortante. De suerte que en la actualidad consideraremos novela popular incluso aquellos casos en los que el protagonista resulte previsiblemente problemático; y ninguna conclusión nos parecerá más feliz que un final abrupto, que deje a los personajes y al lector en suspenso, artificio que antaño —piénsese en Maupassant— suponía una ofensa genial a las leyes trivializadas de la intriga. Nada más propio de la novela popular que la muerte de Jenny Cavilleri, cuando ya nadie vería un *happy end* en la clásica frase «y fueron felices y comieron perdices», ahora fatalmente irónica; una muerte horrible a causa de un cáncer anunciado resultará tan suave como la patética y justa muerte del Tío Tom; unos detectives sexualmente frustrados perderán por su propia mano homicida a

la amante desleal, del mismo modo que ayer se habrían escapado con ella montados a la grupa del caballo. Pero una gran porción de la novela popular —piénsese en tantas novelas históricas de la época del *Risorgimento*—, contaba con la muerte de la amada o el lamentable fallecimiento del protagonista —Fieramosca y Ginevra— como aval patético de un desenlace conforme a las razones del corazón del público (que consideraba el llanto un momento purificador comercializable). De todas formas, hay una constante que seguirá diferenciando la novela popular de la novela problemática, y es que en la primera se librará siempre una lucha del bien contra el mal, que, cueste lo que cueste, siempre se resolverá —independientemente de que el desenlace rebose felicidad o dolor— a favor del bien, definido según los términos de la moralidad, de los valores, y de la ideología al uso. La novela problemática propone, en cambio, unos finales ambiguos precisamente porque tanto la felicidad de Rastignac como la desesperación de Emma Bovary ponen puntual y ferozmente en cuestión el concepto adquirido de «Bien» (y de «Mal»). En una palabra, la novela popular tiende a la paz, mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo. Ahí está la diferencia; todo lo demás puede ser —y a menudo es— común.

2.4. *Revolución* versus *reformismo*

Incluso la influencia que sobre la estructura de la trama puedan tener las circunstancias de la distribución comercial. La novela por entregas impone una técnica de iteración rítmica, de redundancias calculadas, de llamadas a la memoria del lector, de tal modo que este se sienta cómodo y pueda localizar a los personajes a pesar de la distancia en el tiempo e incluso aunque los diversos hilos de la intriga se enreden entre sí. Pues bien, en la novela popular esos elementos estructurales demostrarán su importancia fundamental precisamente porque, en determinados momentos, se da en ella una fusión perfecta entre su situación distributiva y su ideología básicamente paternalista. La gran época del folletín es la que corresponde a las revoluciones burguesas de mediados del siglo XIX, con su típico reformismo populista y premarxista, cuyos elementos tópicos —el del Superhombre o el de la Sociedad Secreta, cf. los textos de Marx, Gramsci o Tortel— constituyen su manifestación e instrumento más característico. La novela popular es, sin embargo, socialdemócrata-paternalista, no sólo desde el punto de vista temático, sino también estructural, por cuanto debe provocar un tipo de crisis —psicológicas, sociales, narrativas— que puedan ser resueltas, según exige el modelo aristotélico con su típica sucesión peripecia-revelación-catarsis. Además de su vocación populista, la dinámica incitación-solución (o, mejor dicho, provocación-paz) convierte a la novela popular en todo un repertorio de denuncias de las tremendas contradicciones de la sociedad —piénsese en *Los misterios de París* o en *Los miserables*—, y al mismo tiempo en un repertorio de soluciones consolatorias. No puede desencadenarse una crisis si luego no va a dársele solución. No puede solicitarse la indignación del lector ante una lacra social si después no se hace intervenir algún elemento que sane esa lacra y que, vengando a sus víctimas, vengue de paso al lector turbado. La novela se convierte entonces necesariamente en una máquina de producir gratificaciones, y como la gratificación debe tener lugar antes de que concluya la novela, esta no podrá desde luego dejarse en manos de una decisión arbitraria del lector —como suele hacer la novela problemática, intrínsecamente «revolucionaria». La solución tiene que llegar y sorprender al lector como si estuviera más allá de su capacidad de previsión, pero en realidad debe ser justo como él la deseaba y se la esperaba; en este juego de guiños recíprocos lo que cuenta es que el lector no haga nada para que se verifique, sino, por el contrario, que deje toda posible verificación en manos de la novela, máquina de soñar gratificaciones ficticias. El héroe carismático debe ser por consiguiente en la novela popular una persona que, de acuerdo con el autor, posea un poder del que el lector carece. Y para valer lo que vale debe proporcionar no una, sino varias soluciones, y además, en la medida de lo posible, en cadena. Todo esto contrasta con la idea «revolucionaria» de la literatura, por cuanto cualquier hipótesis revolucionaria no se detiene nunca ante las contradicciones periféricas, sino que enseguida tiende a

localizar el meollo de las contradicciones, y, para resolverlas desde su raíz, postula una subversión total del orden de los acontecimientos. Por consiguiente, toda estructura narrativa en la que sendas soluciones parciales vayan subsanando paso a paso una serie de pequeñas crisis parciales —abiertas e inmediatamente cerradas por una mano autorizada, en la cual delega el lector la realización de la justicia y la venganza— encarna —y connota— una ideología reformista.

2.5. *Cultura y/o subcultura*

Lo cual no es más que repetir algo por lo demás ya sabido, esto es que el arquetipo de la novela popular —en último término la novela inglesa del siglo XVIII—, surge precisamente como producto de una nueva industria de la cultura dirigida a un nuevo tipo de compradores, a una burguesía ciudadana, constituida en buena parte por lectoras, que lo que pide a la novela es que sustituya a los valores religiosos de la aristocracia y del pueblo; que active el sentimiento en lugar de la fe, que active la imaginación volcada sobre lo real posible y no el conocimiento aplicado a lo sobrenatural no experimental; pide asimismo, como garantía de la armonía, la integración dentro del orden establecido, en una llamada a la cautela productiva del contrato social. Si un disoluto como Tom Jones o una desvergonzada como Moll Flanders llegan a alcanzar la integración, es que aún queda esperanza sobre la tierra. La sociedad burguesa es el reino de lo factual, y la novela es un tratado cambiante y funcional de teología factual. Durante el siglo siguiente, el novelista se dará cuenta de que lo factual resulta de todo punto insostenible: de ese modo, si con sus casas negras y sus chimeneas contaminantes Coketown constituía, a los ojos de Dickens, «el triunfo de los hechos», tales hechos quedarán temperados por un maravilloso razonable, recordándonos que la sociedad es capaz de matar, sí, pero también de curar, igual que un dios severo y justo, al tiempo que misericordioso. Oliver Twist encontrará así a sus parientes, del mismo modo que los encontrará Rémy en *Sin familia*. En definitiva, la novela democrática cuarentayochesca se planteará también, como hemos visto, el problema de dar una solución «política» a las contradicciones: Giuseppe Balsamo organizará la Revolución Francesa, Rodolphe de Gerolstein intentará levantar granjas modelo y llevar a cabo reformas carcelarias, y Garibaldi sacará a relucir a los patriotas dispuestos a derribar la maldad del «gobierno de los curas». Pero, como también se ha dicho, incluso en ese caso se tratará siempre de la iniciativa de uno o varios héroes carismáticos, cuya intervención recompone los miembros descoyuntados de una sociedad en crisis devolviéndole su equilibrio óptimo. Que la industria de la novela genere en su interior sus propios anticuerpos «problemáticos», que *Eugenia Grandet* aparezca el mismo año que *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer Lytton, que *Los novios* sean contemporáneos de las primeras revistas de moda de Émile de Girardin, o que *La cabaña del tío Tom* aparezca al mismo tiempo que *Moby Dick*, es una cuestión totalmente distinta, vinculada a la primera desde el punto de vista dialéctico. La novela toma conciencia de su función superestructural y la rechaza para buscarse otra. Al principio, Balzac se mostrará lo bastante sanguíneo y carente de prejuicios como para ponerse a escribir observando las formas del folletín; posteriormente, surgirán otros autores que renunciarán al contacto con el público, y llegaremos así a Proust y a Joyce. Y, sin embargo, estos dos caminos no avanzan de manera totalmente independiente uno de otro, por lo menos

no tanto como la desdeñosa crítica de nuestro siglo ha venido a pontificar, separando uno y otro universo, y relegando el de la novela popular al rango de subcultura (aunque luego otorgue el título de literatura a cualquier refacción bien cuidada en clave contemporánea del universo de los folletines, una vez que el crítico había perdido ya los términos de comparación).

2.6. *La narratividad degradada*

Llegados a este punto, sin embargo, a nosotros nos interesa comprobar en cualquier caso cómo la novela popular «democrática», que, dentro de los límites de su ideología paternalista, articulaba una relación coherente entre medios y fines, va dejando, durante las décadas sucesivas, cada vez más sitio a ciertas formas de «narratividad degradada» (y no olvidemos que, si entendiéramos el adjetivo propuesto en sentido axiológico, correríamos el riesgo de no poder justificar con serenidad el placer que dicha narrativa nos proporciona).

Una vez acabada la temporada democrática, en la novela popular seguirán apareciendo los lugares clásicos y los personajes tópicos, privados, eso sí, de esa función —hasta cierto punto redentora— que les otorgaba un valor ideológico calculado. La novela conservadora de finales del siglo XIX, desde Ponson du Terrail a Carolina Invernizio, y la novela reaccionaria de principios del siglo XX —cuyo modelo de andar por casa, carente totalmente de prejuicios, es el nacionalista Arsène Lupin, «profesor de energía»—, utilizarán las herramientas del folletín fuera de su contexto funcional: venganzas y reconocimientos actuarán en el vacío, sin que ningún proyecto de resarcimiento social, aunque sea populista y burgués, los sostenga y dé credibilidad a los sucesos. Si los surrealistas enloquecen por las aventuras de Fantômas es porque en ellas reconocen la feria de la gratuidad descabellada, en la cual no se reconoce ya a la sociedad como ámbito de un orden que se ve socavado y debe ser reconstruido, sino como ámbito abierto e irresponsable de una combinatoria de funciones sin objeto.

El hecho de que luego los modelos clásicos y sus epígonos de fecha tardía resulten fascinantes por igual, se debe a que una historia bien trabada, sea cual sea, por mucho que repita mecanismos ya conocidos y que los utilice sin motivo aparente, proporciona siempre el placer de la narratividad. Pero no cabe duda de que la parábola descrita por el folletín hace que este se aproxime cada vez más a una forma de narratividad degradada, cuyo ejemplo más palmario es el mecanismo perfecto de la novela policíaca, en la cual el orden social constituye un leve fondo, casi un pretexto, apenas perceptible, de la acción. El detective de Conan Doyle no es desde luego un justiciero social, como el Rodolphe de Sue, ni tampoco un justiciero individual, como el conde Montecristo. Puede que tenga algo del *monsieur* Teste de Valéry, pues cultiva con pasión egocéntrica su misma habilidad para reproducir —al nivel de sus mecanismos mentales abstractos— la combinatoria también abstracta de una historia acontecida previamente, cuya reconstrucción metalingüística consciente —sugiere Todorov— es el relato de la investigación.

Lo que de ambiguo tiene nuestro argumento es que probablemente la narratividad nos atrae más cuanto más degenerada sea, y que resulta imposible librarse de su fascinación. Por eso parece humanamente legítimo su actual *revival*, que la convierte

en objeto de nuestro interés, a medio camino entre la desconfianza y la admiración.

Ambigüedad que resulta tanto más inquietante por cuanto la argumentación deja en suspenso muchos puntos. Por ejemplo, ¿por qué existe esa gran diferencia entre el folletín francés e inglés y el folletín italiano, debido a la cual cuando los héroes transalpinos son ya nacionalistas y reaccionarios, en Italia aparece la novela socialista de Paolo Valera en las páginas de *La folla*? ¿Hasta qué punto hace falta trazar líneas divisorias y establecer escalas de valor ideológico entre la indignación populista de un Mastriani y el filantropismo filisteo de la Invernizio, que en realidad se conmueve ante las miserias del pueblo no con la indignación —aunque sólo sea retórica— del reformador, sino con el desprecio disimulado de la dama de mesa petitoria, patéticamente devota, pero fundamentalmente pequeño-burguesa? ¿Y cuál es la relación existente entre novela histórica y novela popular? ¿Por qué son novelas históricas *Ivanhoe* o *L'Assedio di Firenze*, y no lo son *Los tres mosqueteros* o *Veinte años después*? La respuesta a todas estas cuestiones existe, desde luego, pero ello no impide que cada vez que se reanuda la argumentación las fronteras parezcan más desdibujadas, señal inequívoca de que los modelos abstractos de la novela histórica y la novela popular —como por lo demás ocurre con los de la novela problemática y la consolatoria—, son ni más ni menos que eso, meros modelos; con lo cual cada obra en particular da la impresión de ser fruto de múltiples contaminaciones y de resolver los problemas a su manera.[4]

A modo de conclusión provisional, cabe decir, por tanto, que nos gustaría que el *revival* del folletín no se limitara a ser un mero ejercicio de nostalgia, sino un pretexto para abrir un debate crítico. Eso sí, sin que desde luego se vea entorpecido por prejuicios irónicos y moralistas demasiado inmediatos, capaces de envenenar lo que muchas de estas obras saben darnos: el placer del relato por sí mismo. Pero incluso cuando la narración alcanza el último peldaño de su degradación consolatoria, tiene sus mecanismos y sus propias razones, y si no se plantea problemas a sí misma, sólo faltaría convertirla en un problema nuestro.

Conque, si el Corsario Negro llora ¡ay del infame que sonría! ¡Y ay también del estúpido que se limite a llorar! Es preciso además desmontar el mecanismo.

3

LA AGNICIÓN: APUNTES PARA UNA TIPOLOGÍA DEL RECONOCIMIENTO

Entendemos por *agnición* el reconocimiento de dos o más personas, que puede ser recíproco: «¡Eres mi padre!». «¡Eres mi hijo!»; o unidireccional: «¡Eres el asesino de mi hijo!»; o bien «¡Mírame! ¡Soy Edmundo Dantés!».

Entendemos por *revelación* la ruptura violenta e inesperada de un nudo de la intriga, hasta ese momento desconocido para el protagonista: cuando Edipo se entera de que es el asesino de Layo, asistimos a una revelación; pero al enterarse de que además es hijo de Yocasta, se convierte en protagonista de una agnición recíproca.

Una forma intermedia entre la agnición y la revelación es el *desenmascaramiento*, que será un elemento fundamental de la novela policíaca: en *Papá Goriot* Vautrin es desenmascarado y se descubre que es el forzado Trompe-la-Mort. No obstante, el desenmascaramiento puede considerarse una forma especial de agnición unidireccional.

3.1. *Reconocimiento real y reconocimiento artificioso*

Agrupando todas estas formas bajo la categoría de *reconocimiento* nos encontramos con el reconocimiento *real* y el reconocimiento *artificioso*, es decir, aquel que afecta únicamente al personaje de ficción. Al deshacerse la intriga, Rémy, el protagonista de *Sin familia*, y Oliver Twist reconocen a sus parientes y son reconocidos por estos, revelación que pilla por sorpresa al propio lector (lo que hay que ver es si esa sorpresa ha sido preparada a través de insinuaciones y sospechas, o si se produce realmente de forma inesperada; tal dosificación de la sorpresa depende de la habilidad del narrador, responsable de que el reconocimiento no se produzca de manera demasiado brusca e injustificada, y, por otra parte, de que no se diluya en una excesiva abundancia de alusiones triviales).

El reconocimiento artificioso es aquel en el que el personaje cae de las nubes en el momento de la revelación, mientras que el lector sabe ya de qué va la cosa. Ejemplo típico de esta categoría sería la sucesiva revelación de su identidad que hace Montecristo a sus enemigos, revelación que el lector espera disfrutando de antemano con ella desde aproximadamente la mitad de la novela. Cabría definir el reconocimiento real como un reconocimiento *de* la intriga, y el artificioso como reconocimiento *dentro de* la intriga.

El reconocimiento real se basa, al parecer, en un proceso de identificación: el lector, convertido en personaje, comparte con este sufrimientos, alegrías y sorpresas. El reconocimiento artificioso parece basarse en un proceso de proyección: el lector proyecta sobre el personaje, cuyo secreto conoce de antemano, sus propias frustraciones y deseos de revancha, anticipándose al golpe de efecto (en términos coloquiales, el lector desearía actuar con sus enemigos, con su jefe, o con la mujer que lo ha traicionado del mismo modo que actúa Montecristo: «¿Conque me despreciabas? ¡Pues bien, ahora te diré quién soy yo en realidad…!»).

Paralelamente el placer se basa también en el descubrimiento de cómo reaccionará ante la revelación la persona que no está al corriente del asunto. Especialmente útil para que funcione el reconocimiento artificioso es el *disfraz*: en efecto, el personaje disfrazado, al desenmascararse, aumenta la sorpresa de su antagonista, mientras que con el disfraz el lector disfruta con el equívoco en que incurren los que no están al corriente.

Estas dos clases de reconocimiento —natural y artificioso— producen un doble tipo de degeneración, y así llegamos al reconocimiento *redundante* o *inútil*.

3.2. *Le forgeron de la Cour-Dieu*

El reconocimiento es un recurso que debe usarse con prudencia y que debería constituir la clave de una intriga digna de tal nombre. El caso de Montecristo, que descubre su identidad varias veces y, al mismo tiempo, se entera en repetidas ocasiones de las insidias de que ha sido víctima, constituye un caso extraño y magistral a un tiempo de reconocimiento que, pese al uso redundante de que es objeto, no deja de resultar satisfactorio en todo momento. Por lo general, sin embargo, en la novela por entregas, el reconocimiento, que podemos considerar resorte fundamental de la intriga, es utilizado hasta la saciedad, perdiendo toda su potencia dramática y adquiriendo una mera función consolatoria, en la medida en que proporciona al lector una mercancía a la que ya se ha habituado. El despilfarro de este mecanismo llega incluso a adoptar formas anormales cuando el reconocimiento resulta a todas luces completamente inútil para el desarrollo de la intriga y la novela queda saturada de él con fines meramente publicitarios, como si tuviera que demostrar su carácter de novela por entregas ideal, que vale el dinero que cuesta. Un caso palmario de verdaderas ráfagas de agnición inútil es el que nos muestra *Le forgeron de la Cour-Dieu*, de Ponson du Terrail.

En la lista que damos a continuación se marcan con un asterisco las agniciones inútiles, que, como puede comprobarse, son la mayoría.

- 1. El padre Jerónimo se descubre a Juana.
- 2. El padre Jerónimo se revela a Mazures.
- 3. La condesa de Mazures, gracias al relato de Miguel de Valognes, reconoce en Juana a la hermana de Aurora.
- 4. Gracias al retrato contenido en la cajita que le dejó su madre, Aurora reconoce en Juana a su propia hermana.
- 5. Al leer el manuscrito de su madre, Aurora reconoce a Fritz en el viejo Benjamín.
- 6. Luciano se entera por Aurora de que Juana es su hermana (y de que la madre de él mató a la de ella).
- 7. Raúl de la Maurelière reconoce en César al hijo de Blaisot, y en la condesa de Mazures a la persona que le ha estado tendiendo toda clase de asechanzas.
- 8. Tras herir a Maurelière en un duelo, Luciano descubre que su rival lleva debajo de la camisa un medallón con el retrato de Gretchen.
- 9. Gracias al medallón que encuentra en poder del sans-culotte Polyte, la gitana comprende que Aurora está libre.

- 10. Bibi reconoce en las aristócratas denunciadas por la gitana a Juana y Aurora, anteriormente denunciadas por Zoe.
- 11. Pablo —alias el caballero de Mazures— reconoce a su hija Aurora en la aristócrata a la que debería detener, gracias al medallón de Gretchen que le enseña Bibi (y que ha llegado a sus manos a través de la gitana, que a su vez lo consiguió de Polyte).
- 12. Bibi revela a Pablo que su hija ha sido detenida en vez de Juana.
- 13. En su huida, Bibi se entera de que la muchacha que se ha salvado de la guillotina es Aurora.
- 14. Cuando está en la diligencia, Bibi se da cuenta de que su compañero de viaje es Dagoberto.
- 15. Dagoberto se entera por Bibi de que Aurora y Juana están en París, y de que Aurora está en prisión.
- 16. Polyte reconoce en Dagoberto al hombre que le salvó la vida en las Tullerías.
- 17. Dagoberto reconoce a la gitana que un día predijo su fortuna.
- 18. El médico de Dagoberto reconoce en el médico alemán que llega de pronto —enviado por las Máscaras Rojas— a su antiguo maestro. Este reconoce en él a su discípulo y en Polyte al joven que poco antes salvó en la carretera.
- 19. Unos años más tarde, Polyte reconoce a Bibi en el desconocido que habla con él (*tópos* del falso desconocido, cf. infra).
- 20. Ambos reconocen a la gitana y en Zoe a su ayudante.
- 21. Benito encuentra y reconoce a Bibi.
- 22. Pablo, loco desde hace varios años, recupera el juicio y reconoce a Benito y a Bibi.
- 23. Se reconoce en el viejo eremita al prior padre Jerónimo.
- 24. El caballero de Mazures se entera a través del padre Jerónimo de que su hija está viva.
- 25. La gitana descubre que su mayordomo es precisamente Bibi.
- 26. El republicano, obligado a caer en la trampa, reconoce en una bella alemana a una niña a cuyos padres había hecho guillotinar (su identidad ha sido revelada al lector dos páginas antes).
- 27. La gitana, condenada por su gente, reconoce en Luciano, Dagoberto, Aurora

y Juana a los desdichados a quienes había acosado y conducido a la ruina.[5]

Como puede verse, se trata de una sucesión de reconocimientos de personas sobre las cuales el lector sabe ya todo de antemano y que desempeñan el papel de tontos del pueblo, por cuanto son siempre las últimas en enterarse de lo que todo el mundo —los otros personajes y el propio lector— sabía ya desde el principio.

3.3. *Dos tontos del pueblo*

Además, el sujeto de una agnición hace de tonto del pueblo cuando el autor ha dejado caer tantos y tan claros indicios de la verdadera identidad de un personaje que resulta increíble que el protagonista no se haya percatado todavía de nada. La agnición propia de un tonto del pueblo tiene, sin embargo, dos facetas y se divide en agnición de *tonto real* y agnición de *tonto calumniado*. Tenemos un tonto real cuando todos los elementos de la intriga —datos, hechos, confidencias, y signos inequívocos—, contribuyen a que salte el mecanismo de la agnición y únicamente el personaje en cuestión persevera en su ignorancia; en otras palabras, la intriga ha proporcionado al personaje, lo mismo que al lector, los elementos necesarios para desentrañar el enigma, y el hecho de que no lo haga resulta inexplicable. La figura perfecta de tonto real —asumida con una perspectiva crítica por el propio autor— la encontramos en la novela policíaca y corresponde al personaje del policía oficial en contraposición al detective (cuyos conocimientos van aumentando al mismo tiempo que los del lector). Pero hay casos en los que el tonto es calumniado, porque en realidad los acontecimientos de la intriga a él no le dicen nada, y lo que hace que el lector sea consciente de los hechos que están ocurriendo es la tradición formal de las intrigas populares. Es decir que el lector sabe —por tradición narrativa— que el personaje X tiene que ser por fuerza hijo del personaje Y. Pero Y no puede saberlo por la sencilla razón de que nunca ha leído novelas por entregas.

Un caso típico es el de Rodolphe de Gerolstein en *Los misterios de París*. Desde el punto y hora en que Rodolphe conoce a la Goualeuse y le hace saber que perdió en su más tierna infancia a la hija que había tenido con Sarah Mc Gregor, el lector empieza a olerse cuál es la identidad de Fleurde-Marie. Ahora bien, ¿por qué iba a tener que pensar Rodolphe que la joven prostituta hallada casualmente en el *tapis-franc* era su hija?

Precisamente no se enterará de ello hasta el final de la novela, pero Sue se da cuenta de que el lector ya lo sospecha y, al acabar la primera parte, le anticipa la solución: nos hallamos ante un caso típico de sometimiento de la intriga a los condicionamientos de la tradición literaria y de la distribución mercantil. La tradición literaria hace que el lector sepa ya cuál es la solución más probable. La distribución semanal del folletín, con todas las vicisitudes por las que pasará la historia a lo largo de tantos y tantos episodios sucesivos, hace que resulte imposible mantener demasiado tiempo en suspenso al lector, so pena de que el menor fallo de la memoria le impida enlazar unas peripecias con otras. Sue se ve por tanto obligado a dar por concluido ese capítulo para poder abrir otro sin sobrecargar la memoria y la capacidad de tensión del lector.

Narrativamente hablando, al jugarse su mejor carta en la segunda mano, comete un verdadero suicidio. Pero ese suicidio se ha producido ya desde el momento en que decide moverse en el ámbito de unas soluciones narrativas obvias: la novela popular

no puede ser problemática ni siquiera a la hora de inventar una intriga. Como ponen de manifiesto Marx y Engels en su análisis de Fleur-de-Marie (cf. el ensayo sobre Eugène Sue), se sabe ya todo de antemano, hasta la propia muerte de la protagonista, porque la narración no puede ir contra los hábitos adquiridos ni contra los valores dominantes (aunque los fines de la novela sean «democráticos»).

3.4. *El* tópos *del falso desconocido*

El último mecanismo que forma parte de la categoría de la agnición inútil es el *tópos* del falso desconocido. Cada vez que se inicia un capítulo, la novela popular suele presentar a algún personaje misterioso que debería resultar desconocido para el lector: «El desconocido, en quien sin duda el lector habrá reconocido ya a nuestro X…». Una vez más nos encontramos con un medio narrativo de poca monta, gracias al cual el narrador introduce por enésima vez, aunque en una modalidad degradada, el placer del reconocimiento. No obstante, conviene recordar que, si desde la perspectiva de una estilística de la intriga el empleo de esos medios degradados constituye un verdadero ripio, desde la perspectiva de una psicología del goce y de una psicología del consenso, tales medios funcionan de maravilla, pues para ahuyentar la pereza del lector hace falta precisamente que se propongan enigmas que él mismo ya haya resuelto o, en cualquier caso, que sepa resolver sin demasiada dificultad.

La categoría general del reconocimiento degradado, redundante, inútil o falso, constituye por ende un artificio mercantil justificado por la ideología consolatoria de la novela popular.

Por eso quizá no esté totalmente injustificado pensar que uno de los motivos del éxito de *Love Story* radique precisamente en la frase con la que da comienzo el libro: «¿Qué puede decirse de una chica muerta a los veinticinco años?».

Según la estilística de la intriga, la aparición de la enfermedad debería caer como un lance imprevisto que cambia el color emocional de los acontecimientos anteriores, convirtiendo el idilio en drama y enfocando bajo una luz problemática todo lo que había venido contándose hasta ese momento.

Por el contrario, avisar desde un principio al lector de que se dispone a asistir a las peripecias sentimentales, aparentemente alegres, de dos jóvenes marcados por un trágico destino, favorece la aceptación del *shock* final, poniéndolo bajo el signo de la necesidad y privándole de toda capacidad de provocación; ayuda además al lector a saborear de antemano, página tras página, el giro que, según se ha dicho, van a tomar los acontecimientos. De nuevo estamos ante un suicidio narrativo, aunque, eso sí, dicho suicidio obedece a unas necesidades de carácter estrictamente consolatorio: en vez de la tragedia del absurdo que podía ser, el libro se convierte en una elegía de la resignación. En la novela popular de todas las épocas la realidad viene siempre dada: o se la modifica periféricamente o se la acepta sin más; lo que no puede hacerse nunca es darle la vuelta.

4

EUGÈNE SUE: EL SOCIALISMO Y EL CONSUELO

4.1. *Je suis socialiste*

Eugène Sue comienza la publicación por entregas de *Los misterios de París* el 19 de junio de 1842. Hace apenas un año salía de la casa de un obrero, al que había conocido esa misma noche, gritando: «¡Je suis socialiste!». Sabe que está escribiendo una gran novela popular, pero su tesis es todavía demasiado genérica. Probablemente haya quedado fascinado por la exploración de los bajos fondos de la capital que —para documentarse mejor— está efectuando no sólo en las páginas de su libro, sino también en la vida real. Le falta, sin embargo, todavía una idea precisa de qué es lo que está a punto de desencadenar. Habla del «pueblo», pero el pueblo aún es una realidad extraña para el escritor aposentado que es, para el *dandy* profesional que se ha zampado el patrimonio familiar despilfarrándolo en coches fastuosos y en gestos grandilocuentes de esteta maldito.

Sólo cuando el novelista se pone a describir la buhardilla de los Morel, la familia del tallista de piedras preciosas, honrado e infeliz, con una hija seducida y preñada por el pérfido notario Jacques Ferrand, que para colmo la acusa de infanticidio, con otra hija de cuatro años muerta de privación en un jergón de paja, los demás hijos carcomidos por el frío y el hambre, la esposa moribunda, la suegra loca y babeante que pierde los diamantes que le habían sido confiados, los alguaciles a la puerta de su casa dispuestos a arrojarlo a la cárcel…, pues bien, sólo entonces es cuando Sue averigua cuál es la fuerza que tiene su pluma. Entre los centenares de cartas que le llegan, rodeado de damas que, ebrias de pasión, le abren la puerta de su alcoba, de proletarios que lo proclaman apóstol de los pobres, literatos de fama que se honran con su amistad, editores que se lo disputan enarbolando contratos en blanco, el periódico fourierista *La Phalange* que lo glorifica como al hombre que ha sabido denunciar la realidad de la miseria y de la opresión, obreros, campesinos, *grisettes* de París que se reconocen en sus páginas, la publicación de un *Diccionario del argot moderno, obra indispensable para la comprensión de* Los misterios de París, *del señor Eugène Sue, seguido de un compendio fisiológico de las cárceles de París, historia de una joven presa de Saint-Lazare relatada por ella misma, y dos canciones inéditas de dos célebres reclusos de Sainte-Pélagie*, los gabinetes de lectura que alquilan los ejemplares del *Journal des Débats* a razón de diez sueldos la media hora, los analfabetos que piden a los porteros eruditos que les lean los episodios de la novela, los enfermos que esperan al final de la historia para morirse, los ataques de cólera que le dan al presidente del gobierno cuando no sale el anhelado episodio, los juegos de la oca inspirados en los *Misterios*, las rosas del Jardín des Plantes bautizadas con los nombres de Rigolette y Fleur-de-Marie, las coplillas y canciones inspiradas en la Goualeuse y en el Chourineur, peticiones desesperadas, como por lo demás conoce ya y aún habrá de conocer la historia del folletín —«¡Haga volver de Argelia al Chourineur! ¡No deje que muera Fleur-de-Marie!»—, el abate Damourette que funda un hospicio para huérfanos movido por la lectura de la novela, el conde

Portalis que es nombrado presidente de una colonia agrícola creada siguiendo el modelo de la granja de Bouqueval descrita en la tercera parte de la obra, las condesas rusas que se aventuran a emprender larguísimos viajes para obtener una reliquia de su ídolo…: en medio de estas y otras delirantes manifestaciones de éxito, Eugène Sue alcanza la cima soñada por cualquier novelista, hace realidad aquello que Pirandello sólo será capaz de imaginar: recibe del público dinero para socorrer a la familia Morel. Y un obrero cesante llamado Bazire le pide la dirección del príncipe de Gerolstein, para recurrir a ese ángel de los pobres y defensor de los indigentes.

A partir de ese momento, como veremos, Sue no escribe ya *Los misterios de París*; la propia novela se escribe sola, con la colaboración del público.

Todo lo que ocurra después es absolutamente normal, no puede dejar de suceder. El hecho de que el desgraciado señor Szeliga, crítico literario de la *Allgemeine Literaturzeitung* realice una serie de acrobacias dialécticas en correcta clave hegeliana sobre los personajes y las situaciones del libro, puede hacernos reír, como justamente hacía reír a Marx y Engels, pero desde luego se trataba de algo perfectamente normal. Tanto es así, que, como es sabido, Engels y Marx escribieron *La sagrada familia* usando prácticamente *Los misterios de París* como objeto polémico y como hilo conductor (es decir, los utilizaban no sólo como documento ideológico, sino como obra capaz de suministrarles personajes «típicos»).

Es normal que, antes incluso de que acabe de publicarse el folletín, empiecen a aparecer las traducciones italianas, inglesas, rusas, alemanas y holandesas; que sólo en Nueva York se vendan ochenta mil ejemplares en unos cuantos meses; que Paul Féval se lance a imitar la fórmula; que por todas partes aparezcan *Misterios de Berlín*, Misterios de Munich, y hasta *Misterios de Bruselas*; que Balzac se vea arrastrado por el furor popular a escribir los *Misterios de provincia*; que Hugo empiece a pensar en redactar sus *Miserables*; o que el propio Sue se vea obligado a realizar una adaptación teatral de la obra deleitando al público parisino con siete horas consecutivas de angustias espectaculares.[6]

Y es normal porque Sue no escribió una obra de arte —como tendrá ocasión de notar el lector, cuando, por fascinado que esté, se vea obligado a avanzar por un montón de páginas cargadas de reflexiones virtuosas, sístole y diástole de una máquina saca-lágrimas que, en un afán desesperado y explícito de producir a toda costa efectos irresistibles, llega al límite de lo insoportable—; pues si sólo hubiera escrito una obra de arte, la historia se habría percatado de ello, pero no desde luego sus contemporáneos, y menos de esa forma tan rápida, subitánea y unánime. Inventó, sin embargo, un mundo y lo pobló de personajes sanguíneos, vitales y emblemáticos a un tiempo, falsos y ejemplares —Dios sabrá por qué—, toda una selva, en fin, de máscaras inolvidables. Podemos hacernos una idea de lo que pudo ocurrirles a los lectores del folletín cuando nosotros mismos, por muy tentados que a veces nos sintamos a saltarnos unas cuantas páginas —sobre todo en la edición completa de la obra, y mucho cuidado con no leer la versión íntegra, pues precisamente la novela

sólo funciona en todo su cenagoso recargamiento—, cuando nosotros mismos, repito, nos vemos al final atrapados en el juego, nos avergonzamos de ceder a la emoción ante las venganzas providenciales de Rodolphe, y, en fin, cuando en el rostro del Maestro de Escuela, comido por el vitriolo, en la risita del Esqueleto, en la mugrienta y lúbrica hipocresía de Jacques Ferrand, en la increíble maldad de la familia Martial, en la inocencia de Fleur-de-Marie, en la nobleza de Rodolphe y de *madame* d'Harville, en la melancolía de Saint-Rémy padre, en la honradez silvestre de la Louve, en la fidelidad de Murph, en la ciencia dedicada al mal de Polidori, en la sensualidad de Cecily, etcétera…, descubrimos unos arquetipos que de un modo u otro nos pertenecen; es posible que correspondan a la zona más débil y mistificada de nuestra sensibilidad, que nos hayan sido imbuidos a través de una educación en lo patético que precisamente tiene en Sue a uno de sus maestros y en miles y miles de novelas y películas de consumo sus canales de sugestión, pero lo que es innegable es que son nuestros. No hay nada que hacer; podemos rechazarlos, reprimirlos, iluminarlos con los focos de la razón y de la ironía, pero no habrá quien nos los arranque de las zonas más recónditas de nuestro ánimo. La lectura de Sue acaso sirva hoy día precisamente como reactivo para despertar y dejar al desnudo lo que de primitivo, de bovarista, dormita en nuestro interior. Nada de malo tiene que dicho reactivo surta efecto y haga aflorar todas esas historias y nostalgias; para que la novela se deje penetrar, el mecanismo de lo patético debe encontrarnos parcialmente predispuestos. Y debemos penetrar en ella no tanto —no solo, no necesariamente— para recrearnos en el gusto de la exhumación —que, en el mejor de los casos, se convierte en una diversión elemental, y bienvenida sea—, sino con el fin de comprender el libro en lo que vale hoy día y por la utilidad que pueda tener: por una parte, como documento de capital importancia que nos ilustra en lo tocante a ciertos elementos de la sensibilidad social decimonónica y sus raíces, y por otra, como clave que nos ayuda a entender las estructuras de la narrativa de masas, o las relaciones existentes entre las condiciones del mercado, la actitud ideológica y la forma narrativa.

4.2. *Del dandismo al socialismo*

1

¿Cómo llega Eugène Sue a *Los misterios de París*? No vamos a pretender ahora ofrecer una biografía de nuestro autor, limitándonos a este respecto a remitir al lector a otros textos mucho más amplios y mejor documentados. De lo que aquí se trata es de seguir a grandes rasgos la historia de una vocación, una vocación popular, o mejor aún *populista*, con todas las connotaciones que pueda comportar este calificativo.

Las líneas de esa evolución nos las proporciona el propio Sue cuando al término de su vida, exiliado en Annecy, proyecta la redacción de una especie de autobiografía siguiendo el desarrollo de sus *opera omnia*:

> Hacía tiempo que se me había ocurrido la idea y estos son los motivos: empecé a escribir novelas de ambiente marinero porque había visto el mar; en esas primeras novelas (*La Salamandre, Atar-Gull* y *La Vigie de Koat-Ven* entre otras) hay una faceta política y filosófica radicalmente opuesta a mis convicciones posteriores a 1844 (*Los misterios de París*). Sería curioso descubrir a través de qué transformaciones, de qué vicisitudes de mi inteligencia, de mis estudios, de mis ideas, de mis gustos, de mis amistades (Schoelcher, Considérant, etc.) llegué, después de creer firmemente en la idea religiosa y absolutista encarnada en las obras de Bonald, de Maistre, o Lamennais (*De l'indifférence en matière de religion*), mis maestros de aquella época, llegué, repito, a través simplemente del aprendizaje de lo justo, de la verdad, del bien, a confesar directamente la república democrática y social… Acabaría para esa edición *Les Mystères du Peuple*. A esto vendría a añadirse lo que escribí para la escena, los folletos políticos y socialistas así como *L'Histoire de la Marine*, obra en la que empecé a comprender y a apreciar la monarquía en la figura de Luis XIV, arrebatando al Ministerio de Asuntos Exteriores la correspondencia de sus ministros, que ha supuesto para mí una desilusión absoluta, y desde entonces empecé a odiar la monarquía…[7]

Del legitimismo en el terreno de la política, del dandismo en la vida privada y pública, o del satanismo en estética, a la profesión de fe socialista —más aún, a dos concepciones del socialismo, pues, como veremos, entre *Los misterios de París* y *Les mystères du peuple* hay un cambio clarísimo—, e incluso la muerte en el exilio. Tal es la historia intelectual de Sue.

Eugène Sue nace en 1804 en el seno de una gran familia de médicos y cirujanos. Un abuelo suyo —como recordará en los *Misterios*— escribió en 1797 una memoria contra la guillotina; su padre será médico del hospital de la Casa Militar del Rey con Napoleón I, y Josefina de Beauharnais, esposa por entonces del primer cónsul, será la madrina de bautismo del pequeño Eugène. Este comienza su carrera de médico como auxiliar de cirugía de su padre, al que acompaña en la guerra de España, pero en 1826 se embarca como cirujano de marina en las naves de Su Majestad —estamos en plena Restauración—; combate —o ve cómo los combaten— en Navarino del lado de los griegos contra los turcos; regresa a París e inicia su colaboración con los periódicos de mayor tirada. Como buen dandi, empieza escribiendo para *Le Monde*, pero enseguida vendrán las novelas de éxito, que hacen de él una gloria literaria, disputado por las señoras «que cuentan», refinado *y blasé*, como se nos muestra en una carta dirigida a su amigo y admirador Balzac, en la que le da unos cuantos consejos sobre

caballos y carruajes, le habla con *nonchalance* de ciertos amores que cultiva con bastante despego, lamenta la estupidez y la vacuidad del mundo parisino, en el que se ve obligado a exhibirse intentando causar sensación a toda costa y despilfarrando sumas ingentes de dinero. Será legitimista porque con Luis Felipe no es elegante ser liberal, y llegará incluso a producir un elogio del colonialismo y la exclavitud, al tiempo que se burla de los balarrasas que se fingen desterrados por motivos políticos, cuando en realidad lo que han hecho es salir huyendo de sus acreedores.

Por otra parte, los personajes de sus primeros libros, calcados sobre el modelo del héroe byroniano, del bello tenebroso, surcan los mares viviendo de la piratería, como Kernok, o haciendo de negreros, como Brúlart; llevan a cabo venganzas terribles, como el negro Atar-Gull; o matan las almas de sus congéneres, como el refinado seductor Szaffie de *La Salamandre*. Naturalmente la vida se encarga de recompensarlos y todos ellos acaban gozando de una vejez serena y honrada. El Mal, unido a la Belleza, sale triunfante. En definitiva sale triunfante el Estilo.

No puede decirse que salga triunfante el estilo en el terreno literario. Aclamados y glorificados, los trabajos del joven Sue nos hacen pensar más en las aventuras de Sandokan que en los personajes de Byron. Su forma de escribir es bastante elemental, aunque los argumentos exóticos le permitan realizar alguna que otra osadía en el terreno de la nomenclatura. Un estudio estadístico de la frecuencia de ciertos adjetivos clave, que volverán a aparecer profusamente en los *Misterios* —citemos tres de memoria: *fameuse*, *blafard*, *opiniâtre*—, nos ayudaría a entender mejor el destino de Sue como autor popular. En cualquier caso, y precisamente por tener esos defectos, no le falta el sentido del efecto seguro, la capacidad de crear personajes que no se olvidan así como así. Es indudable que da vida a todo un universo, y si al principio lo prefigura en escenarios exóticos, en realidad lo que está haciendo es preparar el material para fabricar las máscaras de la comedia ciudadana y política que escribirá con *Los misterios de París*, con *El judío errante* o con *Les mystères du peuple*.

2

Su conversión al socialismo se produce, como hemos dicho, de una manera rapidísima. El 25 de mayo de 1841 Sue asiste a la representación del drama *Les deux serruriers*, de Félix Pyat, pieza que se desarrolla en una sórdida buhardilla. En escena aparece el proletariado más miserable y puro. Al término del espectáculo, Sue se muestra escéptico con su autor, pero Pyat le invita a meter el dedo en la llaga y comprobar lo que es la realidad. Irán a visitar a un obrero modelo, de esos que han leído buenos libros sobre las cuestiones sociales, a un socialista consciente, un auténtico tribuno, un protagonista de las futuras barricadas del 1948. Recibimiento limpio y honesto, mantel nuevo, espectáculo de una pobreza profunda, pero digna, preparación de una cena popular, consistente en un hervido exquisito: todo ello acompañado de las enseñanzas del anfitrión, que se explaya disertando acerca de las máximas cuestiones políticas y sociales del momento con la claridad de ideas del proletariado consciente de sus derechos. Es su camino de Damasco; cuando sale de la casa, Sue ha sido conquistado para la nueva causa.

Se ha escrito mucho acerca de esta iluminación repentina. Hasta un biógrafo benevolente como Bory, dispuesto a dar más crédito del debido al socialismo de su autor, no se libra de tener que reconocer, al menos al principio, la existencia de una relación bastante estrecha entre dandismo y socialismo. Sue había descubierto una nueva forma de distinguirse de sus iguales; ahora ya no pretende deslumbrar a París con sus trajes y sus caballos, sino que lo asombrará predicando la Religión del Pueblo. Y en su ambiente semejante actitud resultará tan provocativa como excéntrica.

Probablemente sea en esa clave en la que en 1841 escribe *Mathilde* —«algunos episodios de la segunda parte de la novela están teñidos de un socialismo vago»—[8] y comienza los *Misterios*. Se divierte recorriendo las sórdidas callejuelas de la Cité, entrando en los *tapis-francs* en los que ambienta el comienzo de su novela, refugio de prostitutas y malhechores; una vez más aparece en escena el satanista, atraído por lo siniestro, por lo morboso, por el sabor pútrido de la lengua de germanía; y es sin duda el romántico el que reinventa en Fleur-de-Marie un arquetipo milenario, a saber el de la «vierge souillée», el de la muchacha violada en el cuerpo, pero inmaculada en su espíritu, reconciliando así los derechos de lo novelesco con los que esgrime la moralidad, y obteniendo de paso un conjunto patético que, a partir de Richardson, será de rigor en cualquier novela que se precie.[9] Se recrea en describir miserias y mezquindades sin cuento, aunque, eso sí, pide perdón por ello a los lectores; sigue pensando en un público igual que él, asqueado del hedor de los tugurios; aún no sabe que los lectores, los de verdad, la mayoría, van a reconocerse en sus personajes y van a leer su obra en una clave distinta. Cuando se percate de ello, tendrá que cambiar de clave.

Se da perfectamente cuenta de cuál es la ley inexorable por la cual se rige la comunicación de masas, y ve que los códigos de los lectores son fatalmente distintos del que tiene el autor. Cuando un autor realiza totalmente en frío una operación comercial, se las ingenia para elaborar un mensaje susceptible de ser interpretado a la luz de una serie de códigos diversos; tal es el objetivo de los tebeos, la película en tecnicolor, o la novela para todos los públicos. Sue, en cambio, sacudido ya por una crisis, cuando descubra de qué va la cosa, sólo admitirá un código, a saber, el de las masas populares. La burguesía como Dios manda se rebelará y elevará contra él las voces de la crítica oficial, pero lo cierto es que acabará igualmente apasionándose por sus páginas. Sue elige el lenguaje y el mundo de los proletarios, pero gusta a todo el mundo. ¿Qué es lo que ocurrió? ¿Convirtió a las multitudes o la conversión fue tan sólo aparente? A medida que las masas saludan a Sue como apóstol de la cuestión social, el autor va dándose cuenta de que lo que él describía, atraído por la peculiaridad del tema, se convertía en un documento, en el juicio a toda una sociedad, en una protesta política, en una invitación al cambio. Probablemente, a medida que iba documentándose, también su atención se volvía menos quirúrgica y más compasiva. Pero el empujón final vino dado por el clamor popular. Así lo pone de manifiesto repetidamente Bory: «La novela popular —por lo que a su objeto se refiere—, al hacerse popular —por su éxito—, no tardará en hacerse también popular en lo que concierne a sus ideas y su forma».[10]

Sue se viste, pues, de obrero y recorre verdaderamente a fondo los escenarios de su relato; hace como Rodolphe, se pone al nivel del pueblo e intenta comprenderlo. Su socialismo se vuelve cada vez más participativo, y ahora le vemos llorar las desgracias por las cuales hace llorar a la gente. Claro que no pasa de ahí: llora y hace llorar a los demás; propondrá soluciones, sí, pero, como veremos, esas soluciones se hallan limitadas por el sentimentalismo, el paternalismo y la utopía.

Si en la Tercera Parte llega a proponer una serie de reformas sociales —la granja modelo de Bouqueval—, será en la Quinta en la que la propia estructura de la obra sufra un cambio profundo; la acción se interrumpe cada vez más a menudo para dar paso a largas digresiones, a peroratas moralistas, o a propuestas «revolucionarias» (en realidad reformistas). A medida que se aproxima el final de la novela —final que va alejándose siempre, pues el público pide que la historia dure lo más posible—, la parte preparatoria va haciéndose cada vez más densa, hasta alcanzar los límites de lo soportable.

Pero el libro es así, y hay que tomarlo en bloque. Hasta la propia perorata forma parte del enredo. Si el libro es, como dice Bory —y no se equivoca—, un melodrama, las peroratas serían una especie de romanzas. Por eso, al suprimir las exhortaciones y las digresiones, las versiones reducidas de la obra (y hasta ahora sólo se leían versiones abreviadas de ella) nos la presentaban partida por la mitad, desnaturalizada, aunque con ello resultara de más fácil lectura.

Los misterios de París se presentan ante el lector de la época como el misterio

debidamente desvelado de unas condiciones sociales inicuas que sólo dan de sí miseria y delito. Reduzcamos la miseria, socorramos a la infancia abandonada, reeduquemos al recluso, no pongamos al obrero laborioso frente al terror de las deudas ni a la muchacha virtuosa ante la fatal alternativa de tener que rendirse al seductor adinerado, demos a todos la posibilidad de redimirse, la ayuda fraternal, y el apoyo cristiano; así será mejor la sociedad. ¡Qué mensaje tan noble! ¿Quién no va a estar de acuerdo con Sue? El Mal es una enfermedad social. Y estos son los remedios. Tras empezar como una epopeya de la mala vida, la novela triunfa como epopeya del Trabajador Desgraciado y Digno de ser redimido. Lo cierto es que sólo podría irritar a quien se hallara irremisiblemente uncido al carro de la reacción que está al acecho. Y la reacción que está al acecho protesta, como es su obligación. *La Mode* del 25 de julio de 1843, avergonzada de haber dado cobijo a los primeros ensayos de ese miserable corruptor de las costumbres, explota: «Nunca la lujuria latina había engendrado cuadros tan licenciosos como el que pinta el señor Sue al relatar la "tentación" del notario Ferrand por la mulata Cecily… Faublas y el libro infame de Aretino son obras morales y casi pudibundas si las comparamos con los folletines de los periódicos conservadores… La popularidad del *Journal des Débats* debe ser cada día mayor entre las perdidas de Saint-Lazare». Y en una iglesia de la rue du Bac puede escucharse un sermón del siguiente tenor: «Fijaos, hermanos, en ese individuo, pronunciar cuyo nombre sería ya un delito: ataca la propiedad, disculpa el infanticidio… Disfraza el comunismo bajo formas graciosas; obligándoos a leer sus libros, pretende que en la intimidad de vuestros salones y de vuestras familias penetren las ideas que se predican en los clubes… Pero sabed que esa lectura es pecado mortal».[11]

Es normal. ¿Acaso hoy día no escuchamos aún lamentaciones de ese estilo en las páginas de los periódicos moderados de Italia? Es justo, pues, que se dieran también en tiempos de nuestro Eugène Sue. Pero el escándalo de la gente como Dios manda no ha sido nunca garantía suficiente. Para Sue desde luego no lo fue. Aunque algunos lectores más resabiados se lanzarán a hacerle una crítica «de izquierdas». Empecemos por Edgar Allan Poe.[12]

En uno de sus *Marginalia*, escrito inmediatamente después de la publicación de los *Misterios* en lengua inglesa, empieza por anunciar una serie de objeciones a la traducción y unos cuantos apuntes sobre la estructura narrativa del libro, a los cuales tendremos ocasión de referirnos más adelante; señala, sin embargo, que «los motivos filosóficos atribuidos a Sue son absurdos en grado sumo. Su objetivo primordial, y de hecho, el único que tiene, es hacer un libro excitante y por lo tanto vendible. La tendencia —implícita o directa— a mejorar la sociedad, etcétera, no es sino una estratagema de lo más habitual en autores que con ello esperan infundir a sus páginas un tono de dignidad o de utilitarismo con el que dorar la píldora de su licenciosidad».

En realidad Poe no realiza una crítica «de izquierdas». Advierte una cierta falsedad, que instintivamente atribuye a las intenciones del autor. Pero mientras Poe

escribe este ensayo, Belinski publica otro en el cual se explicita todo lo que Poe sospechaba, y además en términos ideológicamente más coherentes.[13]

Tras ofrecer una rápida panorámica de las condiciones por las que atraviesan las clases populares en la civilización industrial de occidente,[14] Belinski rompe las hostilidades: «Eugène Sue ha sido el afortunado que tuvo por vez primera la lucrativa idea de especular con el pueblo, literalmente hablando… Un honorable burgués en toda la extensión de la palabra, un filisteo constitucional pequeño-burgués, y si llegara a diputado, sería un diputado como los que se necesitan hoy día en la Carta. Cuando en su novela pinta al pueblo francés, lo considera, como verdadero burgués, de una forma simplísima: a sus ojos no es más que una chusma hambrienta, empujada al delito por la ignorancia y la miseria. Desconoce los verdaderos vicios y las verdaderas virtudes del pueblo; ni siquiera sospecha que el pueblo pueda tener un porvenir del que carezca el partido que triunfalmente detenta el poder hoy día, porque el pueblo posee la fe, el entusiasmo y la fuerza moral. Eugène Sue se compadece de las miserias del pueblo: ¿por qué negarle la noble facultad de la compasión…? ¡Sobre todo si procura una ganancia segura! Se compadece, sí, pero ¿*cómo*? ¡Esa es otra cuestión! Espera que el pueblo deje de estar en la miseria, que deje de ser una chusma hambrienta, empujada al crimen a pesar suyo, y que se convierta en una plebe harta, presentable, capaz de comportarse como es debido, mientras los burgueses y los actuales fabricantes de leyes siguen siendo los amos de Francia, una casta de especuladores sumamente cultivados. En su novela, Sue demuestra que las leyes francesas protegen sin querer la licenciosidad y el crimen, y debemos decir que lo hace de manera perfecta y convincente. Pero lo que ni se le pasa por la imaginación a este autor es que el mal no está en determinadas leyes, sino en todo el sistema de la legislación francesa, en toda su organización de la sociedad».

La acusación es bien clara: reformismo edulcorado; se espera que cambie algo para que todo permanezca igual que estaba. Sue es, en apariencia, poco menos que un socialdemócrata; pero en realidad es un vendedor de emociones que especula con la miseria humana.

Ahora bien, si cogemos *La sagrada familia* y leemos unas cuantas páginas, nos encontramos con los mismos elementos polémicos. Ante todo nos encontramos con la burla sistemática de los jóvenes hegelianos de la *Allgemeine Literaturzeitung*, y en particular de Szeliga, que califica a *Los misterios de París* de epopeya de la fractura abierta entre inmortalidad y caducidad, obligada a cicatrizar constantemente. Y así es Szeliga y no Sue quien se convierte en el principal objeto de la polémica.[15] Pero, para ser convincentes, los argumentos de Marx y Engels deben proceder a la destrucción de la obra de Sue, calificándola como una especie de timo ideológico que precisamente sólo a Bruno Bauer y compañía podría parecer un mensaje de salvación. Y así la naturaleza reformista y pequeño-burguesa de la obra queda definida con suma sencillez en la frase que pronuncia el desgraciado Morel llegado al colmo de sus desventuras económicas: «¡Ah, si los ricos lo supieran!». La moraleja del libro es

que los ricos pueden saberlo e intervenir para subsanar con sus actos de munificencia las lacras de la sociedad. Marx y Engels, sin embargo, van más allá: no se conforman con descubrir en Sue la raíz reformista —no se conforman con criticar a la luz de una serie de criterios económicos la idea del Banco de los Pobres propuesta por el príncipe Rodolphe—, sino que ponen de manifiesto el espíritu reaccionario de toda la ética del libro. Acto de hipocresía es la venganza justiciera de Rodolphe; hipócrita es la descripción de la regeneración social del Chourineur, como viciada de hipocresía religiosa está toda la nueva teoría penal de Sue, ejemplificada en el castigo del Maître d'École; hipócrita es también la redención de Fleurde-Marie, típico ejemplo de alienación religiosa, en el sentido feuerbachiano del término, que contribuye a la ambigüedad y al fracaso de un renacimiento moral que en un principio había contado con posibilidades de éxito en el plano puramente humano. Así, pues, a Sue se le adjudica la etiqueta no ya de socialdemócrata ingenuo, sino de reaccionario carca y pérfido, legitimista y demaistriano por encima de toda ponderación, al menos tal como parecía ser en su juventud, cuando escribía el elogio del colonialismo esclavista.

¿Era justa la crítica de Marx y Engels? Pues bien, lo era por lo que al libro atañe en cuanto *objeto analizable*. Lo veremos mejor en la segunda parte de este estudio. Pero falta por ver si la crítica hacía justicia a Sue en cuanto hombre y a los efectos sociales que tuvo su libro.

Respecto a este segundo tema resulta bastante difícil emitir un juicio definitivo. A la opinión más razonable, esto es, la que afirma que todo libro que predique la reconciliación social por medio de la beneficencia está forzosamente condenado a difundir las ideas que predica —y no es extraño que, además de gustar al proletariado, conmovido ante la atención de que era objeto, fuera también del agrado de la burguesía—, podría oponerse la interpretación de Jean-Louis Bory: *Los misterios de París* tuvieron una enorme importancia social, revelaron a quienes no tenían conocimiento de ellas cuáles eran las condiciones de las clases humildes, y proporcionaron una conciencia social a miles y miles de desventurados: «Es innegable que Sue tiene una evidente responsabilidad en la revolución de febrero de 1848. El mes de febrero de 1848 constituye la saturnal irresistible, a través del París de los *Misterios*, de los héroes de Sue, *classes laborieuses et classes dangereuses mêlées*».[16]

Y aunque sólo sea porque en dichos disturbios confluyeron unas instancias muy concretas de clase, además de un descontento popular generalizado, la tesis resulta aceptable. «La victoria de la Segunda República es la victoria de *Los misterios de París*». Lo único que hace falta es ponerse de acuerdo respecto a lo que fue la Segunda República; lo único que hace falta es que fuera lo que escribía el periódico fourierista *La démocratie pacifique* el 1 de abril de 1843 (por medio de la pluma de Considérant, maestro y amigo de Sue): «El antagonismo de las clases no es irreductible; en el fondo sus intereses son comunes y pueden armonizarse por medio

de la asociación… Entre la democracia “inmovilista” de los conservadores más ciegos, y la democracia “retrógada” de los revolucionarios, existe una democracia progresista, pacífica y organizadora, que representa los derechos y los intereses de todos».[17]

Pero el problema quizá sea más sutil. Y es que con *Los misterios de París* ocurre una vez más lo que suele ocurrir con los mensajes difundidos en un circuito de masas, es decir, que fueron leídos en claves diversas. Si para unos representaban un mensaje genérico de fraternidad, si a los burgueses más espabilados les parecían una protesta que no llegaba a tocar el fondo de las cosas, no cabe excluir la posibilidad de que para otros, para muchísima gente, constituyeran el primer grito de rebelión que se formulaba de manera accesible e inmediata. Poco importa que la rebelión fuera ambigua y estuviera además mistificada, eso no son más que sutilezas de filósofo; para algunas personas siguió siendo únicamente el grito, el dedo de Sue que señalaba el escándalo de la miseria. Por equivocadas que estén, las ideas, una vez difundidas, avanzan solas. Y nunca se sabe exactamente adónde irán a parar.

3

El segundo problema tiene que ver con la persona de Eugène Sue. En lo que atañe a los *Misterios* y a los años en torno al 1843, es indudable que el dandi se revelaba socialista, sí, pero de hecho se convertía tan sólo en un humanitarista lánguido y conciliador.

En 1845, sin embargo, aparece *El judío errante* y aquí podemos hablar ya de un verdadero vuelco de la situación. Si en los *Misterios* la reforma propuesta podía contar con la mediación de abates y párrocos —Rodolphe confía a un cura la administración del Banco de los Pobres—, y la reivindicación social se encauzaba por los senderos de un cristianismo oficial, representado por el clero, la historia del judío errante se plantea, en cambio, como objetivo primordial y polémico el papel desempeñado por los jesuitas y el poder temporal de la Iglesia. Se sigue invocando, eso sí, al cristianismo de los primeros tiempos (esto es, aquel para el cual Cristo fue el primer socialista), aparece la figura del cura heroico y virtuoso, pero lo cierto es que *El judío errante* constituye un violento libelo anticlerical, en el cual el fourierismo laico sin compromisos se contrapone a la Iglesia, y las declaraciones obreristas alternan con posturas republicanas y anticolonialistas. El *Judío* sigue siendo un libro místico —al tiempo que patético—, aunque la suya es una religiosidad laica, una mística de la humanidad, en la mejor tradición del socialismo utópico; la jerarquía católica no desempeña ya el papel de mediadora que tenía en los *Misterios*, sino que se descubre en ella al enemigo situado a la derecha y que lo ha estado por los siglos de los siglos. Al mismo tiempo, Sue va adquiriendo un compromiso cada vez más profundo en el terreno de la política, mientras que los ambientes moderados y conservadores lo colman de insultos. Su obra desencadena verdaderas olas de «jesuitofobia»; en los falansterios fourieristas se lanzan gritos de júbilo: la Idea ha encontrado al fin su Libro. Sue es cada día más famoso —*El judío* aparece el mismo año en que se publican *Los tres mosqueteros, Esplendor y miseria de las cortesanas*, o *El conde de Montecristo,* pero la muchedumbre sólo tiene ojos para Sue—, y, mientras empieza a escribir otras obras —en 1847 comienza la serie de *Los siete pecados capitales*—, mientras van haciéndose realidad algunas reformas sociales inspiradas en los *Misterios* (colonias agrícolas para reclusos, reorganización del Monte de Piedad, aislamiento de los detenidos en celdas, patronatos de beneficencia para exreclusos), estallan los disturbios de 1848. En el subsiguiente furor de las reformas republicanas —también en este terreno los *Misterios* habían previsto y fomentado muchas innovaciones, como la abolición de la pena de muerte —, Sue se adhiere al partido republicano socialista. Se presenta a las elecciones, pero el sufragio universal francés favorece a los distritos rurales y de provincia, aterrados por las reivindicaciones de las masas obreras parisinas. Ganan los republicanos moderados. Sue entonces se enfrenta a ellos y apoya «la république rouge»; rechaza interpretar el adjetivo «rouge» como sinónimo de peligro, pero lucha por no perder

los frutos de la revolución de febrero. Dadas sus vinculaciones con los falansterios, no rechaza los contactos con Cabet, aunque critica la comunidad de bienes. En diciembre Luis Napoleón es nombrado presidente de la república. Sue y los suyos sospechan su mala fe y su engaño y comienzan a conspirar contra Bonaparte, intuyendo que la revolución ha sido traicionada.

En este ambiente, Sue comienza su nueva obra. No la acabará hasta 1856, poco antes de su muerte, en medio de mil dificultades y censuras. Se titula *Les mystères du peuple* y constituye la saga menos conocida, pero más curiosa de nuestro autor. «Historia de una familia de proletarios a través de los siglos», reza el subtítulo: y en efecto se cuenta en ella la historia de una familia francesa —y, a mayor abundamiento, gala— del período romano, de la Galia de los druidas, hasta los días de 1848. De padre e hijo, los Lebrenn —nombre simbólico que trae a la memoria la figura de Breno—, van transmitiéndose los recuerdos y las reliquias de su lucha contra una familia de dominadores, los Plouermel. Los Lebrenn son proletarios, los Plouermel pasan de feudatarios a legitimistas y por fin a capitalistas. Se configura así una teoría clasista-racial, que concibe la historia de Francia como una perpetua oposición entre un proletariado autóctono y una clase de patrones de origen extranjero. Sue descubre la lucha de clases, pero sólo es capaz de verla desde una perspectiva maniquea, a medio camino entre lo mítico y lo biológico. A la ficción se mezclan páginas y páginas de narración histórica y de reflexiones filosóficas o políticas; el libro resulta absolutamente ilegible, denso, fatigoso, lleno de indignaciones y alegatos de rebeldía.[18] Pero no cabe duda de que al escribir esta obra —y a medida que la iba escribiendo—, Sue descubrió la existencia de las clases y la necesidad de la lucha de clases. Ahora no piensa ya en reconciliaciones paradisíacas; sus proletarios ya no dicen: «¡Ah, si los ricos lo supieran!». Saben que los ricos lo saben y que por eso son ricos y pretenden seguir siéndolo. Por consiguiente empuñan las armas y se echan a la calle. La obra concluye con las jornadas de febrero del cuarenta y ocho, y con un grito acusador dirigido contra Bonaparte. Sue descubre al fin que «también el odio a la injusticia descompone el rostro», y que «no es posible ser bueno». Y la realidad no hace nada por disuadirlo.

En 1849, tras las nuevas elecciones, los «montagnards» protagonizan un intento de insurrección. La represión no se hace esperar y muchos de los amigos de Sue son desterrados o condenados a la deportación. En 1850 tienen lugar nuevas elecciones y esta vez Sue obtiene un triunfo clamoroso. El anticristo, el autor de los libros que incitan a la muchedumbre al desorden, entra en el Parlamento. Pero los tiempos están ya maduros para el golpe de estado y Napoleón se dispone a estrangular la república. Viene a confirmar la hipótesis según la cual la obra de Sue fue verdaderamente significativa para los objetivos de la revolución, la promulgación en 1851 de la ley Riancey, que gravaba con una tasa de cinco céntimos a los periódicos que incluyeran en sus páginas una novela por entregas. Era un modo elegante de acabar con el folletín, agente propagador de gérmenes sociales (y no afectaría sólo a Sue, sino

también a Dumas y a otros muchos).[19] *Les mystères du peuple* van saliendo a la luz a duras penas, al tiempo que el ambiente va volviéndose irrespirable. Sue se dedica ahora a predicar abiertamente la insurrección; pero ya es demasiado tarde. El 2 de diciembre de ese mismo año se produce el golpe de estado. Muere la república y nace el segundo Imperio. Sue es arrestado junto con otros cuantos diputados de su partido. A punto está de ser deportado, pero al final, gracias a la intervención de ciertos amigos influyentes y pese a ser odiado de todo corazón por Napoleón III, logra obtener un permiso para cruzar la frontera.

Comienzan los años del exilio en Saboya, en Annecy, en medio de innumerables dificultades, intentos de ser acogido en otros países, un desesperado amor senil, las reuniones de los desterrados en el Piamonte liberal, la amistad con Gioberti y Mazzini —este último hará publicar en Suiza *Les mystères du peuple*—, y los ataques feroces del clero saboyano y de las capas más conservadoras, que no ven con buenos ojos la presencia en su tierra del Corruptor. La alianza entre Piamonte y Napoleón III traerá consigo nuevas dificultades para el desterrado. Concluye la redacción de sus *Mystères* en 1856, pero, apenas ha puesto la palabra «fin», da la sensación de que nuestro autor se venga abajo de golpe.

Para entonces, sin embargo, el dandi se ha convertido en un hombre de ideas firmes y bien definidas. No se ha echado atrás en absoluto, y desde el exilio ha causado miedo al propio usurpador. Muere en 1857 y su funeral está a punto de transformarse en un plebiscito democrático. Lleno de inquietud, Cavour envía una serie de telegramas para asegurarse del mantenimiento del orden en Annecy. Aquel cadáver es un asunto de estado, un verdadero símbolo; socialistas y republicanos proscritos acuden por doquier.

Los funerales de Sue responden en el fondo a la insinuación de Belinski: al menos al final de su carrera, Sue no especuló con el pueblo. Creyó realmente en él. Y creyó en él como el socialista humanitario y utópico que era, reflejando en su vida y en su obra los límites y las contradicciones de una ideología confusa y eminentemente sentimental.

Con Sue muere el folletín clásico: despuntan por esos mismos años nuevos astros, como Ponson du Terrail, pero para entonces se están abriendo ya nuevos caminos; la era de los apóstoles ha acabado. Un año antes, el barón Haussmann ha destripado París. Ha cambiado el decorado, retirando el escenario de futuros misterios, pero sobre todo ha impedido que en las nuevas calles, anchurosas y plantadas de árboles, puedan levantarse barricadas de ningún tipo.

Muerto Sue, muerto el París de Sue, queda su libro. Capaz todavía de provocarnos no pocas sensaciones: basta que, donde la participación resulta imposible, intervenga el gusto nostálgico del anticuarismo «negro», el paladar crítico hacia un documento típico de la época romántica, mucho más cercano de lo que se cree a otras manifestaciones de mayor rango, llámense Sand o Balzac, Hugo o Poe, Cooper o Scott.

Y sigue siendo un modelo digno de estudio: si la problemática de una narrativa de masas tiene sentido —y si los problemas de hoy día tienen un precursor en los fenómenos del mercado literario dieciochesco o decimonónico—, *Los misterios de París* constituyen un terreno ideal para llevar a cabo un tipo de investigación que intente determinar cómo se relacionan y se influyen mutuamente la industria cultural, la ideología del consuelo y la técnica narrativa de la novela de consumo.

4.3. *La estructura del consuelo*

1

Problema a resolver para construir una obra narrativa de gran consumo, destinada a despertar el interés de las masas populares y la curiosidad de las clases acomodadas: cójase una realidad existente en la vida cotidiana a la que, sin embargo, no se dé una consideración suficiente, y localícense en ella elementos de tensión todavía no resuelta (París y sus miserias); cójase un elemento resolutorio, en contraste con la realidad de partida, que proporcione una solución inmediata y consolatoria de las contradicciones iniciales. Si la realidad de partida es *efectiva* y no existen en ella las condiciones necesarias para resolver las discrepancias, el elemento resolutorio habrá de ser *fantástico*. En cuanto tal, deberá ser inmediatamente imaginable, dándosele desde un principio como ya realizado, y podrá actuar de golpe sin pasar a través de las mediaciones limitativas de los acontecimientos concretos.

Ese elemento será Rodolphe de Gerolstein, personaje que posee todos los requisitos propios de un cuento: se trata de un príncipe (y de un príncipe soberano, por mucho que Marx y Engels se burlaran de este pequeño Serenísimo Señor alemán, al que Sue trata como un rey; aunque ya se sabe, *nemo profeta in patria*), que ha organizado su reino siguiendo los dictados de la prudencia y la bondad.[20] Es riquísimo. Siente el escozor de un remordimiento incurable y de una nostalgia mortal (su desgraciado amor por la aventurera Sarah Mac Gregor, el nacimiento y la muerte de su hijita, y el haber desenvainado la espada contra su padre). Pese a su ánimo bondadoso, posee las connotaciones propias del héroe romántico que el propio Sue había hecho que resultara amable en sus anteriores libros; amigo de la venganza, no rehuye las soluciones violentas, y se deleita, aunque sea con fines justicieros, llevando a cabo crueldades espantosas (dejará ciego al Maître d'École, o hará morir de lascivia a Jacques Ferrand). Puesto que se presenta como solución inmediata a los males de la sociedad, no puede seguir sus leyes, excesivamente asmáticas, y habrá de inventar, por tanto, las suyas. Rodolphe, juez y justiciero, benefactor y reformador al margen de las leyes, es un Superhombre. Quizá el primero de la historia del folletín —heredero directo del héroe satánico romántico—, modelo de Montecristo, contemporáneo de Vautrin —que nace antes que él, pero que alcanza su pleno desarrollo por los mismos años—, y en cualquier caso predecesor del modelo nietzscheano. Ya lo había observado con suma perspicacia e ironía Gramsci: el Superhombre nace en el crisol de la novela por entregas y sólo posteriormente llegará a la filosofía.[21]

El Superhombre es el engranaje imprescindible para el buen funcionamiento del mecanismo consolatorio; hace que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela enseguida y consuela mejor.[22]

A este Superhombre, como señala Bory, vendrán luego a adherirse algunos otros arquetipos: Rodolphe es Dios Padre —sus beneficiados no se cansarán de repetirlo—,

que se disfraza de trabajador, se hace hombre, y viene al mundo. Dios se hace obrero. Marx y Engels no habían considerado a fondo el problema de un Superhombre operativo, y por lo tanto reprochaban a Rodolphe, entendido como modelo humano, que no actuaba, ni mucho menos, impulsado por motivos desinteresados y benéficos, sino por su afán de venganza y su afición a la prevaricación. Efectivamente: Rodolphe es un Dios cruel y vengativo, es un Cristo con el alma de un Yahvé enfurecido.

Para resolver fantásticamente los dramas reales del París indigente y subterráneo, Rodolphe tendrá que: 1) convertir al Chourineur; 2) castigar a la Chouette y al Maître d'École; 3) redimir a Fleur-de-Marie; 4) consolar a *madame* d'Harville dando un sentido a su vida; 5) salvar a los Morel de la desesperación; 6) destruir el siniestro poder de Jacques Ferrand y devolver a los débiles y a los indefensos cuanto este les había arrebatado; 7) encontrar a su hija perdida, escapando a las asechanzas de Sarah Mac Gregor. Tendrá que realizar asimismo unas cuantas tareas más de menor importancia, aunque, eso sí, relacionadas con las anteriores, como por ejemplo el castigo de varios malvados de segundo plano, como por ejemplo Polidori, los Martial o el joven Saint-Rémy; la redención de semimalvados como la Louve o el buen Martial; o la salvación de algunos personajes buenos como Germain, la joven Fermont, etcétera.

2

El elemento real —París y sus miserias— y el elemento fantástico —las soluciones de Rodolphe— deberán sorprender al lector en todo momento, paso a paso, atrayendo su atención y exasperando su sensibilidad. La intriga deberá, pues, organizar altísimas cotas de *información* o, lo que es lo mismo, de situaciones inesperadas.

Para que el lector pueda identificarse tanto con las condiciones de partida —esto es con los personajes y las situaciones antes de que hallen solución—, como con las condiciones de llegada —con los personajes y las situaciones después de que hallen solución—, los elementos que los caractericen deberán ser reiterados hasta que su identificación se haga posible. La intriga deberá, por tanto, distribuir amplias bandas de *redundancia*, esto es extenderse y recrearse en lo inesperado de modo que resulte familiar.

La necesidad de información exige que se produzcan golpes de escena; y la necesidad de redundancia impone que esos golpes de escena se repitan a intervalos regulares. En este sentido, los *Misterios* no están emparentados con las obras narrativas que llamaremos de *curva constante —los* diversos elementos de la intriga se acumulan hasta provocar una tensión máxima que la resolución se encargará de quebrar—, sino con los que llamaremos de *estructura sinusoide*; tensión, desenlace, nueva tensión, nuevo desenlace, etcétera.

En los *Misterios* son en efecto bastante frecuentes los pequeños dramas comenzados, parcialmente resueltos, y abandonados de inmediato para seguir desviaciones del arco narrativo mayor, como si la historia fuera un gran árbol cuyo tronco estuviera constituido por la búsqueda de la hija perdida que lleva a cabo Rodolphe, y las diversas ramas fueran las historias del Chourineur, de Saint-Rémy, las relaciones entre Clémence d'Harville y su marido, las de Clémence, su anciano padre y su madrastra, las vicisitudes de Germain y Rigolette, o las peripecias de los Morel. Cabe preguntarse, pues, si esa estructura sinusoide responde a un programa narrativo explícito, o si más bien depende de circunstancias exteriores. Si nos atenemos a las declaraciones de índole poética del joven Sue, daría la impresión de que dicha estructura es intencionada: ya cuando hablaba de sus aventuras marineras —allá por la época de *Kernok, Atar-Gull* o *La Salamandra*—, nuestro autor enuncia toda una teoría de la novela por entregas. «En vez de seguir esa severa unidad de intereses repartida entre un número voluntariamente limitado de personajes, que, a partir de que empieza el libro, deben, quieras que no, llegar al final para aportar cada uno su parte alícuota al desenlace», más valdría formar una serie de bloques en torno a «los personajes que, sin servir de séquito obligatorio a la abstracción moral que constituiría el eje central del libro, podrán ser abandonados por el camino, de acuerdo con la oportunidad y la lógica de los acontecimientos».[23] De ahí vendría la libertad a la hora de desplazar de un personaje a otro la atención y la línea argumental. Bory

denomina a este tipo de obra (que multiplica los lugares, los tiempos y las acciones) novela *centrífuga*, y la considera ejemplo típico de folletín, obligado por su propia distribución —variable en el plano temporal— a reavivar la atención del lector semana tras semana o día tras día. Pero no se trata sólo de la natural adaptación de la estructura novelesca a las condiciones propias de un género (cuyas características se ven precisamente determinadas por su peculiar tipo de distribución). Los condicionamientos del mercado intervienen más a fondo. Como señala el propio Bory, «el éxito hace que la cosa se alargue». El nacimiento de episodios sucesivos se debe a las exigencias del público, que no quiere perder a sus personajes. Se establece una dialéctica entre demanda del mercado y estructura de la intriga, de suerte que en un determinado momento se saltan incluso ciertos requisitos fundamentales de la trama, que parecerían inviolables incluso para la novela de consumo.

Tanto si la trama es de curva continua como si es de curva sinusoide, no tienen por qué alterarse lo más mínimo las condiciones fundamentales de un relato conforme a los cánones establecidos por Aristóteles en la *Poética*: comienzo, tensión, *clímax*, desenlace y catarsis. A lo sumo, la estructura sinusoide es fruto de la acumulación de diversas intrigas, y en cualquier caso el problema había sido estudiado ya por los teóricos de los siglos XII y XIII, que fueron los primeros maestros de la crítica estructural francesa.[24] La necesidad psicológica de la dialéctica tensión-desenlace que siente el lector es tal, que el peor de los folletines acaba por producir falsas tensiones y falsos desenlaces. Por ejemplo en *Leforgeron de la Cour-Dieu* de Ponson du Terrail podemos ver buen número de agniciones absurdas, en el sentido de que se acumula una gran cantidad de expectativas con el fin de revelar al lector una serie de hechos que ya conoce por los capítulos precedentes, y que sólo son desconocidos para determinados personajes. En cambio, en los *Misterios* sucede algo más, y para colmo algo absolutamente asombroso.

Rodolphe, que precisamente estaba llorando la suerte de su hija perdida, conoce a la prostituta Fleur-de-Marie y la salva de las garras de la Chouette. La conduce de nuevo por el buen camino y logra que se restablezca en la granja modelo de Bouqueval. Para entonces se ha producido ya en el lector una expectativa sorda, casi subterránea: ¿Y si Fleur-de-Marie fuera la hija de Rodolphe? Se trata de un material magnífico que puede dar de sí un número ingente de páginas, un material que el propio Sue debió de pensar que era el hilo conductor de su libro. Pues bien, en el capítulo XV de la Segunda Parte, lo que supone apenas un quinto del total de la obra, Sue se deja de dilaciones y nos advierte: «Más adelante seguiremos relatando la continuación de este descubrimiento, que trajo tras de sí tan grandes y terribles acontecimientos. Pero desde este mismo instante diremos lo que sin duda ha adivinado ya el lector, esto es, que la Goualeuse, que Fleur-de-Marie, era el fruto de ese desdichado matrimonio; en una palabra que era la hija de Sarah y de Rodolphe, a la que ambos creían muerta…».

El dispendio es tan escandaloso, el suicidio narrativo tan inexplicable que el

lector —hoy día— se queda boquiabierto; distinta, en cambio, debió de ser su reacción en tiempos de la publicación por entregas de la obra. Sue se había visto obligado de repente a prolongar su historia, pero la máquina había sido montada para describir una curva narrativa más breve, la tensión no habría podido mantenerse hasta el final, y el público estaba ansioso por saber; así que nada, se le echa a comer la revelación de la identidad de Fleur-de-Marie, que funcionaba por consiguiente como un jugoso anuncio del tipo «próximamente…», y se procedía a abrir nuevos filones. El mercado queda satisfecho, pero la intriga, en cuanto organismo, se ha ido al garete. El tipo de distribución que habría podido suministrar unas reglas justas al género del folletín comete en un determinado momento un acto de prevaricación y el autor, desde el punto de vista artístico, depone las armas. *Los misterios de París* no es ya una novela, sino una cadena de montaje destinada a producir gratificaciones continuas y renovables. A partir de este momento Sue no se preocupará ya de seguir los dictados del buen narrar e irá introduciendo, a medida que la historia aumenta de volumen, artificios para salir del paso que afortunadamente la gran narrativa decimonónica ignoró y que, curiosamente, volvemos a encontrar en sagas de tebeos como los de Superman.[25]

Por ejemplo, lo que la intriga ya no es capaz de decir por sí sola se nos recuerda en notas a pie de página. Parte Novena, capítulo IX: la nota advierte que *madame* d'Harville hace determinada pregunta porque, al haber llegado el día antes, no podía saber que Rodolphe había reconocido en Fleur-de-Marie a su hija. Epílogo, capítulo 1: la nota advierte que Fleur-de-Marie se llama ahora Amélie, pues su padre le ha cambiado el nombre unos días antes. Parte novena, capítulo II, nota: «El lector no habrá olvidado que la Chouette, poco antes de herir a Sarah, creía que…». Segunda parte, capítulo XVII: la nota advierte que los amores juveniles de Rodolphe y Sarah eran desconocidos en París. Etcétera. El autor recuerda lo que ya ha dicho, temeroso de que el público lo haya olvidado; y afirma a destiempo lo que aún no había dicho porque no cabía decirlo todo; el libro es, en efecto, un macrocosmos en el que conviven demasiados personajes y Sue ya no es capaz de sujetar todos los hilos. Y téngase en cuenta que todas estas notas se producen tras la revelación relativa a Fleur-de-Marie: el fracaso de la intriga se produce en ese momento. Sucede así, por una parte, que Sue se comporta como un simple observador carente ya de poderes sobre un mundo que se le escapa de las manos, y, por otra, que sigue arrogándose los derechos divinos del novelista omnisciente proporcionando al lector jugosas anticipaciones. Ya Poe señalaba que le faltaba *ars celare artem*, y que el autor no se abstenía nunca de decirle al lector: «Espere un momento, que enseguida verá usted lo que viene a continuación. Estoy a punto de provocar en usted una impresión extraordinaria. Prepárese porque voy a excitar sobremanera su imaginación y su compasión». Cruel nota crítica, sí, pero por demás exacta. Sue se comporta justamente de esa forma porque uno de los objetivos principales de la novela consolatoria es *provocar el efecto*. Y el efecto puede provocarse de dos maneras. Una

es esta, que además es la más cómoda. Basta decir: «¡Atención a lo que viene ahora!». La otra implica recurrir al *kitsch*.[26]

3

Los misterios de París rezuman a todas luces *kitsch*. ¿Y qué es lo que provoca un efecto seguro por el hecho de haber sido experimentado ya? Sin duda alguna el «tópico» literario que ha funcionado ya en otro contexto. El tópico no sólo funciona, sino que ennoblece. Lleva consigo el hábito del escalofrío estético que, por su fama, lo acompaña. También aquí las soluciones son dos. En primer lugar, se puede provocar directamente una sensación que otros ya han provocado o descrito. En el capítulo XIV de la Séptima Parte leemos: «Pour compléter l'effet de ce tableau, que le lecteur se rappelle l'aspect mystérieux, presque fantastique, d'un appartement où la flamme de la chéminée lutte contre les ombres noires qui tremblent au plafond et sur les murailles…». El autor se abstiene de evocar directamente la sensación por fuerza derepresentación, y solicita al lector que lo ayude remitiéndose a lo *déjà vu*.

En segundo lugar, se hacen intervenir unos lugares comunes ya adquiridos. El personaje de Cecily en su totalidad, su belleza y su perfidia de mulata, forma parte de un instrumental exótico-erótico de extracción romántica. En pocas palabras, se trata de una estampa, aunque construida sobre un tipo concreto: «Tout le monde a entendu parler de ces filles de couleur pour ainsi dire mortelles aux européens, de ces vampires enchanteurs qui, enivrant leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à sa derniére goutte d'or et de sang, et ne lui laissent, selon l'énergique expression du pays, que ses larmes à boire, que son sang à ronger». Puede que la cosa aquí sea peor, pues lo que se toma de segunda mano no es ya el *tópos* literario, sino incluso el tópico popular; y a este respecto Sue era todo un genio, siendo capaz incluso de inventarse un *kitsch* de los pobres; es decir, Sue no fabrica su estampa pegando en la tela elementos artísticos, sino más aún, lo que hace es un mosaico de estampas ya existentes: lo que hoy día llamaríamos una operación «pop»; por mucho, eso sí, que su intención fuera irónica.

A esta disposición estilística cabe añadir lo que algunos, como Bory, han considerado un elemental y poderoso juego de arquetipos: tales serían las figuras de los malos que se remiten lavaterianamente a modelos animales, cuyo nombre llevan incluso muchas veces (cf. la Chouette); la fusión de Arpagon y Tartufo en Jacques Ferrand; la pareja formada por el Maître d'École, ya ciego, y el infame monstruito que es Tortillard, inversión inmunda del *couple* Edipo-Antígona; y hasta Fleur-de-Marie, «*vierge souillée*» de rancia prosapia romántica. Sue juega con arquetipos, sí, y lo hace como inventor culto y genial, pero no para hacer de la novela un itinerario hacia el conocimiento a través del mito, como haría, por ejemplo, Mann, sino para utilizar «modelos» seguros, de funcionamiento garantizado. El *kitsch* se convierte así en un instrumento de la fantasía que ofrece soluciones a la realidad, según el proyecto diseñado en un principio.

El último artificio para la reiteración del efecto con la seguridad de que dará en el

blanco es la prolongación obsesiva de las escenas. La muerte de Jacques Ferrand, víctima de su satiriasis, es descrita con una precisión de manual clínico y con una fidelidad magnetofónica. El novelista no nos ofrece una síntesis imaginativa del hecho: lo recoge como si fuera verdadero, lo hace durar lo mismo que dura en la realidad, hace a su personaje repetir tantas veces las frases como lo haría en la realidad un moribundo. Pero esa repetición no se resuelve en ritmo; Sue echa simplemente en el puchero lo primero que pilla, sin andarse con remilgos, hasta que su público, incluso el más lerdo, se ve metido hasta el cuello en la situación, para ahogarse en ella junto con el personaje.

4

Unas estructuras narrativas de este estilo por fuerza habían de ser el vehículo expresivo de las opciones ideológicas que hemos atribuido al Sue de los *Misterios*. Si una solución sumamente informativa está condenada a perderse de inmediato en la vorágine de una normalización afectuosa y conciliadora, también los acontecimientos deberán hallar soluciones que los encaucen conforme a los deseos de los lectores, pero que no subviertan sus bases. Ni siquiera vamos a preguntarnos si la proposición ideológica era en Sue anterior a la invención narrativa, o si el tipo de invención narrativa, doblegándose a las exigencias del mercado, le imponía un determinado tipo de propuesta ideológica. En realidad los diversos factores que entran en juego actúan recíproca y repetidamente unos sobre otros, y el único objeto verificable del que disponemos es el propio libro tal cual es. Del mismo modo, pues, será de todo punto incorrecto afirmar que la elección del género «folletín» debe comportar por fuerza una ideología conservadora o suavemente reformista; o que una ideología conservadora y reformista deba producir por fuerza un folletín. Lo único que podemos afirmar es que en Sue las diversas piezas de este puzle se han encajado así.

Si examinamos la educación de Fleur-de-Marie, nos encontramos frente a un problema que a nivel ideológico se plantea de la misma manera que a nivel narrativo. Tenemos una prostituta —modelo que la sociedad burguesa ha fijado según una serie de reglas canónicas—; dicha prostituta se ha visto arrastrada a esa situación por los acontecimientos —es inocente—, pero sea como sea, se ha prostituido —lleva un estigma. Golpe de escena número uno. Rodolphe la convence de que puede levantarse del fango y la prostituta se levanta del fango. Golpe de escena número dos. Rodolphe descubre que es su hija, princesa de sangre real. Golpe de escena número tres (por no mencionar otros golpes de escena secundarios, como por ejemplo todas las veces que Fleur-de-Marie se pierde y es vuelta a encontrar por diversas personas). El lector se ve abrumado por sucesivos golpes de escena que corresponden a otras tantas cimas informativas. Narrativamente la cosa funciona, pero desde el punto de vista de los códigos morales del público, son ya demasiados. Uno más sería insoportable. Fleur-de-Marie no puede reinar y ser feliz y comer perdiz. Se vendrían abajo todas las identificaciones posibles con la situación-novela en su conjunto. Por lo tanto Fleur-de-Marie, víctima de los remordimientos, acabará muriendo. Eso es precisamente lo que cualquier lector como es debido debe esperar de la justicia divina y del sentido de las conveniencias. Las informaciones adquiridas se diluyen en el convencionalismo de ciertos principios consuetudinarios y en los dictados de la civilización sabiamente confirmados. Tras impresionar al lector suministrándole aquello que desconocía, hay que tranquilizarlo confirmándole lo que ya sabe. La maquinaria novelística exige que Fleur-de-Marie acabe como acaba. Luego será la formación ideológica propia de Sue, hombre de su época, la encargada de articular esos momentos recurriendo a la solución religiosa. Y en este sentido el análisis de

Marx y Engels se nos presenta en toda su perfección. Fleur-de-Marie descubre que puede redimirse y comienza a disfrutar de una felicidad humana y concreta, como corresponde a su juventud; cuando Rodolphe le comunica que se irá a vivir a la granja Bouqueval, la muchacha casi enloquece de alegría. Pero poco a poco, a través de las piadosas insinuaciones de *madame* Georges y del cura, la felicidad humana de la joven es desviada hacia una inquietud sobrehumana; la idea de que su pecado no pueda borrarse, de que la misericordia de Dios no pueda dejar de socorrerla «pese» a la enormidad e inmensidad de su culpa, la convicción de que en este mundo no cabe una recuperación completa de su persona, van arrastrando paulatinamente a la infeliz Goualeuse hacia un abismo de desesperación. «A partir de ese momento, María queda *sometida a la conciencia del pecado*. Mientras que en la más difícil de las situaciones supo formarse una personalidad amable, humana, mientras que en la degradación externa fue siempre consciente de *su* ser *humano* y de que esa era su verdadera naturaleza, ahora la mancha de la sociedad moderna, que la había tocado sólo por fuera, se convierte en el rasgo más íntimo de su carácter; y con una constancia hipocondríaca se dedica a atormentarse continuamente con esa mancha, como si de un deber se tratara, como si fuera la misión impuesta para toda su vida por el propio Dios, la única finalidad de su existencia…».[27]

Lo mismo ocurre con la conversión del Chourineur. Es un homicida y, aunque en el fondo sea honrado, no es sino una escoria de la sociedad. Rodolphe lo salva diciéndole que posee un gran corazón y que es honrado. Llega incluso a estrecharle la mano. Gran golpe de escena. Ahora es preciso atenuar la distancia entre uno y otro, y volver a situar la relación dentro de los límites de las expectativas normales. Dejemos de lado la primera observación efectuada por Marx y Engels, según los cuales Rodolphe hace de él un agente provocador, utilizándolo para capturar al Maître d'École; ya hemos aceptado el modo de actuar del Superhombre, admitiendo que se halla legitimado por principio. Lo cierto es, sin embargo, que lo convierte en su «perro», en un esclavo, incapaz de vivir si no es a la sombra de su nuevo amo e ídolo, por el cual muere. La regeneración del Chourineur se basa en la aceptación paternalista de la beneficencia, y no en la adquisición de una nueva conciencia independiente y emprendedora.

La educación de *madame* d'Harville impone una opción más sutil: Rodolphe la empuja a la actividad social, pero esa opción debe resultar creíble para la opinión común. Clémence se entregará, pues, a los pobres porque la beneficencia constituye un placer, una noble y sutil alegría. Hacer el bien puede resultar «*amusant*».[28] Los pobres deben convertirse en entretenimiento de los ricos.

También el castigo de Ferrand se producirá como cabría esperar: puesto que ha sido un lujurioso, habrá de morir de lujuria insatisfecha. Puesto que se ha apoderado del dinero de viudas y huérfanos, habrá de ver cómo ese dinero les es restituido a esas mismas viudas y huérfanos a través del testamento que le obliga a redactar Rodolphe, legando así su fortuna al Banco de los Pobres que está a punto de fundarse.

Y aquí podemos ver cómo intervienen las líneas maestras de la doctrina social de Rodolphe-Sue. El primer elemento es la granja de Bouqueval, modelo de paternalismo triunfante. El lector sólo tendrá que leer el capítulo VI de la Tercera Parte. La granja es un falansterio perfecto, que existe, sin embargo, por decisión de un amo que socorre a todo aquel que se encuentre sin trabajo. La misma fuente de inspiración tiene el Banco de los Pobres, con las teorías de reforma de los montes de piedad que lleva aparejadas: en vista de que la miseria existe y el obrero puede un día llegar a encontrarse sin trabajo, creemos unos medios providenciales que le proporcionen ayuda financiera durante las épocas de desocupación. Ya la devolverá cuando trabaje. «Siempre me dará cuando trabaje —comentan los autores de *La sagrada familia*— lo que ha recibido de mí cuando estaba en el paro».

¡Buen golpe!

Lo mismo ocurre con los planes para la prevención del delito, con la reducción de los gastos judiciales para los indigentes y, por último, con el proyecto de crear una policía de los buenos, que, del mismo modo que la policía judicial vigila a los malvados, los captura y los lleva a juicio, se encargue de vigilar la existencia de buenas personas, denuncie a la comunidad las obras virtuosas que realizan, y los convoque a los procesos públicos en el transcurso de los cuales su bondad se vea reconocida y premiada.

Se trata de unos proyectos que nos harían sonreír, si no fuera porque se hallan inspirados por ciertas posturas reformistas corrompidas, válidas y en funcionamiento incluso hoy día en todas las soluciones socialdemócratas que se dan a los problemas económicos. El fondo de la ideología de Sue es el siguiente: veamos qué puede hacerse por los humildes sin modificar lo más mínimo las condiciones actuales de la sociedad, por medio de una colaboración cristiana entre las clases.

Evidente y, por lo demás, conocido de todos es que esta ideología tenía derecho de ciudadanía política fuera del marco del folletín. Si se halla emparentada con la naturaleza gratificante de la novela es otra cuestión que debemos profundizar, y para ello hemos proporcionado ya los instrumentos necesarios. Se trata una vez más de consolar al lector mostrándole que la situación dramática está solucionada o es solucionable, aunque, eso sí, de forma que ese mismo lector no deje nunca de identificarse con la situación de la novela en su conjunto. La sociedad sobre la cual Rodolphe obra quirúrgicamente el milagro, como si de un curandero se tratara, *sigue siendo la de antes*. Si fuera distinta, el lector no sabría por dónde andaba y la solución, de por sí fantástica, le parecería inverosímil. O, en cualquier caso, tendría la sensación de no poder participar de ella.

Tenemos que confesar con toda honestidad que resulta difícil hacer que quepan en este esquema las curiosas teorías de Sue en torno a la reforma carcelaria y penal en general. En este sentido, asistimos a una improvisación totalmente libre por parte del autor en torno al tema de la «reforma», a la elaboración, al margen ya de la propia novela, de un ideal político y humano muy concreto; a modo de romanzas que

vinieran a romper la acción del melodrama, desarrollando temas independientes. Y, sin embargo, sigue funcionando aquí el mecanismo del «asombro y apaciguamiento inmediatos».

Resulta asombroso apelar al carácter sacrosanto de la vida humana y solicitar la abolición de la pena de muerte; pero como pena alternativa se propone cegar al reo. Ateniéndonos al sentido común, la cosa es menos rara de lo que pudiera parecer: una vez ciego, el delincuente dispondrá de largos años de absoluta interioridad para arrepentirse y volver a encontrarse a sí mismo.

Resulta asombroso recordar que la cárcel corrompe, en vez de redimir al preso, y que el amontonamiento de decenas y decenas de malhechores en una gran sala, obligados a pasarse el día sin hacer nada, únicamente conseguirá que los malos se vuelvan peores y que los buenos sean corrompidos por ellos. Pero resulta tranquilizador proponer como solución la segregación celular de cada recluso (que, a todas luces, es la medida correspondiente a la ceguera).

Ninguna de estas reformas prevé conceder una nueva autonomía al «pueblo», ya sea en cuanto clase trabajadora o bien en cuanto clase peligrosa. Pero todo ello es absolutamente coherente.

Frente a la honradez de Morel, Sue exclama: «N'est-il pas enfin noble, consolant, de songer que ce n'est pas la force, que ce n'est pas la terreur, mais le bon sens moral qui seul contient ce redoutable océan populaire dont le débordement pourrait engloutir la société toute entière, se jouant de ses lois, de sa puissance, comme la mer en furie se joue des digues et des remparts!». O sea, que hay que intervenir para fortificar y fomentar el próvido sentido moral de las masas trabajadoras.

¿Y cómo? Pues por medio de un acto de inteligencia ilustrada de los «ricos», que habrán de reconocerse depositarios de una fortuna destinada a ser empleada para el bien común: por medio del «salutaire exemple de l'association des capitaux et du labeur… Mais d'une association honnête, intelligente, équitable, qui assurerait le bien-être de l'artisan sans nuire à la fortune du riche… et qui, établissant entre ces deux classes des liens d'affection, sauvegarderait à jamais la tranquillité de l'État».

La tranquilidad, que en la novela de consumo adopta la forma del consuelo como reiteración de lo esperado, en la formulación ideológica adopta el aspecto de la reforma que cambia algunas cosas para que todas las demás permanezcan igual que antes. O sea la forma del orden, que surge de la unidad en la repetición, de la estabilidad de los significados adquiridos. Ideología y estructura narrativa se combinan en una fusión perfecta.

5

Algo que vuelve a confirmarnos un aspecto técnico muy concreto de la novela de Sue. Se trata de un artificio narrativo que al lector le resultará clarísimo y cuya mejor definición sería denominarlo mecanismo del «¡Por Dios, qué sed tengo!». Aludimos de esta forma a un viejo chiste en el que sale un fulano que va en un tren y que tiene ya hartos a todos los ocupantes de su compartimiento a fuerza de repetir una y otra vez: «¡Por Dios, qué sed tengo!». En la primera parada que efectúa el tren, los demás viajeros, hartos ya de semejante cantinela, se precipitan a la ventanilla y procuran al pesado aquel toda clase de bebidas. El tren vuelve a ponerse en marcha y, tras unos minutos de silencio, el fulano empieza a repetir sin parar: «¡Por Dios, qué sed tenía!».

Pues bien, la escena típica de Sue es la siguiente: un grupo de desgraciados —los Morel, la Louve en la cárcel, o Fleurde-Marie al menos en tres o cuatro situaciones— se lamentan durante páginas y páginas exponiendo situaciones penosísimas y lacrimógenas. Cuando la tensión del lector llega a su punto culminante, aparece Rodolphe o alguien en su nombre y restaña las heridas. Inmediatamente continúa la historia durante páginas y páginas, con los mismos personajes comentando entre ellos o con otros personajes nuevos lo mal que lo han pasado anteriormente y cómo Rodolphe los ha salvado de la más absoluta desesperación.

Pues bien, es evidente que al público le gustaba oír repetir y confirmar lo que había ocurrido anteriormente, y cualquiera de las comadres que lloraba las desgracias de los personajes de Sue se hubiera comportado de la misma manera en un caso análogo. El motivo secreto del mecanismo que hemos denominado «¡Por Dios, qué sed tenía!» es, sin embargo, a nuestro juicio, muy distinto; y es sencillamente que dicho mecanismo permite poner de nuevo la situación igual que estaba antes de ser modificada. La modificación deshace un nudo, pero no rompe la cuerda. El equilibrio, el orden, interrumpidos por la violencia informativa del golpe de escena, son debidamente restablecidos y apoyados en las mismas bases emocionales de antes. Y, sobre todo, los personajes no «cambian».

Nadie «cambia» en los *Misterios*. Los que se convierten eran ya buenos antes, y los malvados mueren sin arrepentimiento. No ocurre nada que pueda resultar preocupante para nadie.

El lector se consuela o bien porque suceden cientos y cientos de cosas admirables, o bien porque todas esas cosas no alteran en absoluto el ritmo ondulante de la realidad. El mar sigue moviéndose, lo único que ha ocurrido es que por un momento hemos llorado, disfrutado, sufrido y gozado. El libro hace saltar una serie de mecanismos gratificadores, el más completo y consolador de los cuales es el hecho de que todo siga en orden. Y lo que cambia, lo hace en la dimensión de lo puramente fantástico: María sube al trono, Cenicienta sale de su crisálida. En cualquier caso morirá: por exceso de prudencia.

Dentro de esta maquinaria el sueño corre completamente libre, desenfrenado.

Cualquiera de nosotros tiene un Rodolphe esperándonos a la vuelta de la esquina; lo único que hace falta es saber esperar.

Ya hemos comentado que el año en que muere Sue es también el año en que aparece *Madame Bovary*. Y *Madame Bovary* es el informe crítico de la vida de una señora que leía novelas del estilo de las de Sue, y que de ellas había aprendido a esperar «algo» que nunca habría de llegar. Sería injusto contemplar al Sue hombre y al Sue escritor únicamente a la luz simbólica de esta dialéctica despiadada. Pero resulta útil ver cuáles son los problemas de una narrativa de consumo, desde Sue hasta nuestros días, dominados por la sombra de un consuelo mistificador.

5

I BEATI PAOLI Y LA IDEOLOGÍA DE LA NOVELA «POPULAR»

No puede decirse que la literatura italiana carezca de una tradición de novela histórica: todas las discusiones románticas se hallan dominadas por este tema y, al final, hasta *Los novios* cabe inscribirlos en este género literario. Resultaría fácil, por tanto, definir *I Beati Paoli*[29] como un retoño tardío de esta rama y, si tenemos en cuenta que no puede atribuírsele ninguna innovación por lo que al «género» se refiere, ni a nivel lingüístico ni a nivel de las estructuras narrativas, habría que leerla únicamente por su valor desde el punto de vista local y por la abundante luz que arroja sobre ciertos episodios históricos desconocidos para la mayoría (y, al parecer, no del todo ajenos a la realidad contemporánea de la isla). En cualquier caso, este libro presenta varios motivos de interés para una sociología de la narratividad. Efectivamente, ante todo la clave más adecuada para leerlo consiste, a nuestro juicio, en lo siguiente: *I Beati Paoli* no debe considerarse un ejemplo más de novela histórica, sino un exponente de novela «popular». Así, pues, sus antecesores no son Guerrazzi, Cantù o D'Azeglio, sino Dumas, Sue o, por no salir de Italia, Luigi Gramegna (autor de una vasta epopeya saboyana de capa y espada, injustamente olvidada). De la novela popular la obra de Natoli posee ciertos rasgos estructurales e ideológicos que, por diversos motivos, la hacen no sólo narrativamente agradable, sino también sumamente actual desde el punto de vista sociológico.

5.1. *Novela histórica y novela popular*

La distinción entre novela histórica y novela popular corre el riesgo de resultar demasiado tosca si pensamos en la popularidad que tuvieron ciertas novelas de carácter «histórico», como las de Walter Scott, o las de D'Azeglio y Tommaso Grossi. No cabe duda de que muchas novelas populares, por lo demás, son también novelas históricas; bastaría citar *Los tres mosqueteros*, aunque también podría demostrarse lo contrario y recordar títulos como *El conde de Montecristo* o *Los misterios de París* para probar la existencia de novelas populares de argumento no ya histórico, sino plenamente contemporáneo. Por último, tanto la novela histórica como la popular hunden sus raíces en la novela «gótica»: en estas revueltas aguas pescan a manos llenas novelistas «históricos» como Guerrazzi, o cronistas de la irrealidad contemporánea como Ponson du Terrail o los autores de Fantômas. A caballo entre un género y otro, la propia novela de Natoli paga un copioso tributo a la tradición «gótica». Para empezar, vemos cómo al comienzo de la novela nos presenta Natoli al principal «malo» de la obra, don Raimondo Albamonte:

> No tenía aún treinta años; era esbelto y nervudo; el semblante pálido, como invadido por una nube oscura, que pudiera parecer tristeza si no fuera porque a veces aparecían en sus ojos unos destellos repentinos que hacían pensar en el fulgor de los relámpagos lejanos en un cielo nublado. Los labios, de tan finos, apenas se le dibujaban en el rostro, y la boca semejaba más bien una herida alargada aún sin cicatrizar…
>
> Con todo, no tenía nada de femenino. Quizá, examinando detenidamente el ángulo de la mandíbula y la curva de la boca, un ojo avezado a escrutar las almas habría podido sorprender en sus rasgos cierta dureza fría y egoísta; acaso incluso algo felino, una especie de paciencia y de fiereza…

Semejante retrato es absolutamente canónico: arranca del *Infiel* de Byron y llega hasta el capitán Blood de Raphael Sabatini o al James Bond de Fleming.[30] El propio Mario Praz llega a dedicar un capítulo entero a este mismo arquetipo en su obra titulada *La carne, la morte e il diavolo*. Baste el siguiente retrato del Schedoni del *Italiano* o *El confesionario de los Penitentes Negros*, de Ann Radcliffe, de 1797, para ahorrarnos ulteriores comparaciones.

> Su figura causaba impresión… era alto y, aunque extremadamente delgado, sus miembros eran grandes y desgarbados; además, como al andar daba grandes zancadas, envuelto en los negros hábitos de su orden, en su aspecto había algo terrible; algo casi sobrehumano. Por otra parte, la capucha, arrojando una sombra sobre la lívida palidez de su rostro, contribuía a aumentar su fiereza, y confería un carácter casi terrorífico a sus grandes ojos melancólicos. La suya no era la melancolía de un corazón sensible, herido, sino aparentemente la de una tétrica y feroz naturaleza. Su fisonomía tenía un no sé qué extremadamente singular, difícil de definir. Mostraba las huellas de las múltiples pasiones que, al parecer, habían delineado aquellos rasgos que ahora habían dejado de animar. La aflicción y la severidad habituales predominaban en las profundas arrugas de su rostro, y sus ojos eran tan intensos que con una sola mirada parecían penetrar el corazón de los hombres y leer sus pensamientos más secretos; pocos podían aguantar su examen o soportar su vista por segunda vez.

En cualquier caso, por si no bastara con una cita del comienzo del libro, veamos esta otra correspondiente a la segunda mitad: se trata del intento de ejecución de don Raimondo en las mazmorras, esa maraña de criptas que atraviesa Palermo y que, en este caso, acaba en los subterráneos del Palacio Albamonte. A partir del *Monje* de Lewis la novela gótica comporta el uso abundantísimo de subterráneos y cavernas artificiales en cuyo interior se producen los crímenes más sangrientos, obviamente a la luz de las antorchas. Nos encontramos ante un *tópos* que tanto la novela histórica como la novela popular no abandonarán nunca, y la prueba la tenemos en que, debidamente modernizados gracias a la próvida actividad urbanística de Napoleón, mazmorras y subterráneos vuelven a aparecer bajo la forma de las alcantarillas de París tanto en los *Miserables* —que les dedica decenas de páginas llenas de tenebrosas descripciones— como en la larguísima epopeya de *Fantômas*, que Souvestre y Allain escriben precisamente por los mismos años en los que Natoli publica *I Beati Paoli*. Ultimo avatar de este mismo *tópos* serían las cloacas de Viena que aparecen, esta vez en la pantalla grande, en *El tercer hombre* de Carol Reed.

Dicho esto, aún no hemos explicado por qué la obra de Natoli nos parece que debe adscribirse no al género histórico, sino a la categoría de novela popular. Es indudable desde luego que la novela histórica nace con pretensiones estéticas y civiles. Guerrazzi afirma en *La battaglia di Benevento*: «Yo no he querido hacer una novela, sino poemas en prosa»; y D'Azeglio dice a propósito del *Fieramosca*: «Mi intención… era emprender una labor de regeneración del carácter nacional».

Por consiguiente la novela histórica, aparte de remitirse, como es natural, a la «verdad histórica», es una novela de fondo exhortatorio, en la que predominan diversas virtudes, presentadas como modelos positivos. Y hasta tal punto es consciente la novela histórica de tener unas funciones que exceden las meras competencias de una máquina de narrar, que constantemente va produciendo su propia inflexión metanarrativa, se pregunta cuál es su finalidad, o discute con el lector, como, por ejemplo y por encima de cualquier otro autor, hace Manzoni. La novela histórica es hija de una poética en gran medida consciente de sí misma, y en todo momento se plantea cuestiones sobre su propia estructura y su propia función.

La novela popular, en cambio, además de tener otras características que estudiaremos más adelante y que constituyen su sello ideológico fundamental, nace como medio de entretenimiento, de diversión de masas, y no se preocupa tanto de proponer modelos heroicos de virtud, cuanto de describir con cierta dosis de cinismo los rasgos realistas, no necesariamente «virtuosos», con los cuales pueda identificarse tranquilamente el público a fin de obtener las gratificaciones de las que hablaremos más adelante.

Ettore Fieramosca es un modelo humano inalcanzable; D'Artagnan, en cambio, es igual que cualquier otro mortal. Como veremos enseguida, Blasco di Castiglione tiene más de D'Artagnan que de Fieramosca. (Por lo demás, que Manzo ni sea capaz de jugar tanto con los caracteres «utópicos» como con los personajes «bajos» y

realistas, creando con la secuencia don Abbondio-Renzo-Federigo-fra Cristoforo una escala de realismo decreciente y de idealidad ejemplar creciente, significa únicamente que él sabía perfectamente romper los esquemas; aunque, por otra parte, incluso los personajes corrientes y humildes, ya que no constituyen un modelo moral en sentido positivo, lo constituyen al menos en sentido negativo, y contribuyen, lo mismo que los demás, a inducir al lector a reflexionar y extraer una enseñanza: cosa que no sucede ni con D'Artagnan ni con Blasco).

Al no cuestionarse demasiado las motivaciones morales de sus personajes, la novela popular tampoco pone en tela de juicio su estilo. En el congreso de Cerisy, celebrado en 1967, en torno a la «paraliteratura», término con el que venía a designarse en la mayoría de los casos a la novela popular y sus derivados, se intentó dar una definición de la paraliteratura que permitiera distinguirla de la Literatura con mayúsculas: «Lo paraliterario contiene más o menos todos los elementos que formarían parte de la literatura, excepto la inquietud por su propia significación, excepto el hecho de poner en tela de juicio su propio lenguaje».[31]

Efectivamente, la novela popular no inventa situaciones narrativas originales, sino que combina un repertorio de situaciones «tópicas» conocidas de antemano, aceptadas, y totalmente del gusto de su público: se caracteriza por una atención constante al deseo implícito de los lectores, como hace hoy día la novela policíaca. Los lectores, por su parte, piden a la novela popular —que es un instrumento de diversión y de evasión—, no tanto que les proponga unas experiencias formales nuevas o una subversión dramática y problemática de los sistemas de valores vigentes, sino precisamente todo lo contrario: a saber, que venga a reafirmar el conjunto de las expectativas ajustadas a la cultura habitual e integradas en ella.

El placer de la narración, como hemos visto ya en otro momento,[32] es proporcionado por la vuelta a lo *ya conocido*, regreso cíclico que se verifica tanto en el seno de la propia obra narrativa, como en el seno de toda una serie de obras narrativas, mediante un juego de referencias y complicidades de una novela a otra.

El cumplimiento de esta regla constituye la base de la novela popular y define su naturaleza más típica, sin que sea, ni mucho menos, un defecto. Forman asimismo parte de las reglas del juego la tendencia a multiplicar, por medio de episodios, las ocasiones de volver sobre el tópico, y la aceptación de una psicología sumaria, aplicable a todos los *avatares de un mismo arquetipo novelesco*.

El libro de Natoli tiene de la novela popular precisamente esa típica despreocupación a la hora de calcar modelos ya existentes, la libertad de alargar a capricho los acontecimientos empezando de nuevo partidas ya concluidas, o la desenvoltura con la que presenta como un producto prefabricado la psicología de sus protagonistas.

Ante todo, y como si quisiera establecer un vínculo y de paso confirmar nuestra hipótesis, el personaje de Blasco está calcado punto por punto sobre el de D'Artagnan: valiente, sin un céntimo, absolutamente despreocupado y todo un *social*

climber, lo mismo que el gascón, entra como él en escena a lomos de un jamelgo desmirriado, y cuando pone los pies en un mesón a punto está de ser molido a golpes: tiene su propia *milady* —pues más o menos hacia la mitad de la novela Gabriella roza el papel de la perversa vengativa—, que se convierte en su propia Constanza (en su faceta de Constanza Bonacieux, Gabriella muere envenenada, mientras que D'Artagnan-Blasco roza sus labios fríos con un último beso); tiene su propio Richelieu en la figura de don Raimondo, que al principio intenta convertirlo en hechura suya; tiene su Rochefort en Matteo Lo Vecchio, perverso consejero de Richelieu-Raimondo; y tiene a su Athos en Coriolano della Floresta. Hacia la mitad del libro protagoniza un duelo con tres gentilhombres piamonteses que copia punto por punto el duelo que tiene lugar detrás del convento de las carmelitas de Béthune, y también se produce la amistad que a partir de ese momento unirá a los contendientes. Asiste a un trasunto del sitio de La Rochelle y obtiene su despacho de capitán. La diferencia estriba en que al final Blasco llega por añadidura a ser nombrado duque, mientras que D'Artagnan debe aguantar tres volúmenes hasta recibir el bastón de mariscal de Francia y, apenas recibido, muere.

La novela, pese a condensar unos episodios y volver a iniciar otros que parecían ya concluidos, no tiene reparos en pasarse de vez en cuando a la estructura picaresca, haciendo que el héroe lleve a cabo diversas peregrinaciones, conozca y vuelva a encontrar a viejos y nuevos personajes, o protagonice peripecias inauditas sin perder en ningún momento su característica alegría irresponsable.

En cuanto a la psicología, sólo Raimondo mantiene cierta fidelidad a su papel de malvado; Blasco pasa por sus diversas aventuras haciendo gala de una absoluta disponibilidad, a medio camino entre la inconsciencia y el cinismo; Gabriella parece al principio un ángel, luego se convierte en una especie de *milady* De Winter, toda coquetería y propósitos homicidas, para transformarse en un determinado momento en amante apasionada y devota y, por último, en una Magdalena redimida por la muerte.

No nos equivocaríamos si buscáramos el modelo de esa complejidad emotiva en ciertas heroínas stendhalianas, pero las analogías no pasan de ahí. Como criatura artística, Gabriella da la sensación de hacer agua por todas partes, lo mismo que hace agua Emanuele, el hermanastro de Blasco, cuya transformación de chiquillo tremendo en pequeño arribista repugnante es quizá demasiado precipitada. Pero no destacamos estos hechos para coger in fraganti a Natoli y señalar sus defectos, pues su comportamiento es absolutamente coherente con la poética narrativa de la novela popular: lo que cuenta es la intriga, el golpe de escena, la expansión despreocupada de una narratividad que marcha a rienda suelta, y sobre todo —aunque luego volveremos sobre este punto—, el hecho de que a lo largo de la novela va dibujándose un drama entre opresores y oprimidos que cuenta con la presencia resolutiva de un héroe carismático, esto es, de un Superhombre.

Una vez que hemos adscrito a Natoli a la línea de la novela popular, lo único que

nos hará falta será resolver algunas modalidades de índole cronológica. Y es que en la actualidad la historia de la novela popular se divide en tres grandes períodos y el caso de Natoli podría parecer atípico:

—*Primer período, o época romántico-heroica*: comienza en los años treinta del siglo pasado y corre paralelamente al desarrollo del folletín y al nacimiento de un nuevo público de lectores pequeño-burgueses, y también pertenecientes a la esfera de los artesanos y obreros —recuérdese la suerte de Sue o de Dumas—, e inspira incluso a algunos narradores considerados «superiores», que de la novela popular extraen temas, estructuras narrativas, e incluso rasgos y soluciones estilísticas, como Balzac.

—*Segundo período, o época burguesa*: se sitúa en las últimas décadas del siglo XIX, y a ella pertenecen los Montepin, Richepin, Richebourg, y la escritora italiana Carolina Invernizio. Mientras que la novela del período anterior era, además de popular, *populista* y en cierta medida «democrática», esta pertenece a la era del imperialismo, es reaccionaria, pequeño-burguesa, a menudo racista y antisemita. El personaje principal ya no es el héroe vengador de los oprimidos, sino el hombre corriente, el inocente que triunfa sobre sus enemigos al término de largas peripecias.

—*Tercer período, o época neo-heroica*: comienza en los primeros años de nuestro siglo y saca a escena héroes antisociales, seres excepcionales que no vengan ya a los oprimidos, sino que persiguen un plan egoísta de poder para ellos solos: son Arsène Lupin o Fantômas.

Pues bien, *I Beati Paoli* se publica en el tercer período, pero muestra algunos rasgos propios más bien del primero. Es una especie de *Gattopardo* de la novela popular, que logra resucitar de manera espontánea y con resultados bastante felices un estilo ya desfasado. Por otra parte, no debemos olvidar que, gracias a las traducciones de Sonzogno y Nerbini, precisamente por estos años empezaban a difundirse en Italia —o, en el mejor de los casos, continuaban haciéndolo— las novelas de la primera época, de modo que la sensibilidad periodística de Natoli probablemente le hiciera percatarse de la actualidad que para el público de masas tenía un estilo novelístico que él supo recuperar con indudable maestría.

De la novela popular de la primera época recupera así Natoli incluso el tema fundamental: a saber, la lucha maniquea del bien contra el mal, vivida por una comunidad de oprimidos que es vengada por un Superhombre, el protagonista. Y lo recupera entre otras razones porque el propio tema que pretende tratar se adapta maravillosamente a este esquema. Dejando a un lado el hecho de que *I Beati Paoli* constituya o no el relato de los antecedentes históricos de la Mafia, la estructura ideológica de la novela por entregas en su primera faceta, tal como la han definido Marx, Engels y Gramsci, parece haber sido creada aposta para dar voz a esta evocación.[33]

5.2. *Tópicos de la novela popular*

En un artículo suyo en torno a la novela popular, Jean Tortel[34] resume las características de los tres períodos citados, aunque refiriéndose en particular a los tipos de la primera y la segunda época, y ofrece una especie de antología que, aplicada a la lectura de *I Beati Paoli*, parece precisamente escrita para esta ocasión. Consideramos oportuno remitirnos a dichas páginas porque contribuyen especialmente a revelar las estructuras constantes a las que se remitía el propio Natoli, y definen sin ningún género de duda la pertenencia de este libro a la rama sociológica y estética de la novela popular. En él encontramos siempre un universo maniqueo sometido a las actuaciones contrapuestas del bien y del mal. La sociedad, siempre en desorden, se encuentra, sin embargo, siempre en equilibrio. Por una parte están los que sufren, sujetos pacientes unas veces de los actos criminales de los que abusan de su poder, y otras de la acción correctiva de sus benefactores: son los inocentes, protegidos y víctimas al mismo tiempo. No tienen la menor posibilidad de participación activa; son el pueblo laborioso, las muchachas seducidas, la plebe que sólo puede aguantar y esperar. A fin de cuentas, la lucha, por más que siempre pueda perderlos o salvarlos, a ellos ni les va ni les viene, y pasa en último término por encima de sus cabezas. Eso es algo que tiene que ver con los héroes y los protagonistas. Si alguno de ellos sobresale de esta masa en un intento de convertirse en protagonista poniéndose al servicio de los verdaderos protagonistas, acabará siendo destruido, ya sea porque se aventure en el peligroso mundo del crimen, o bien porque intente aliarse con el héroe (el típico ejemplo sería el del Chourineur en *Los misterios de París*; véase también en *I Beati Paoli* el caso de los adeptos menores de la secta, que acaban en la horca, mientras que Coriolano posee una especie de inmunidad que es por un lado una prerrogativa de clase, pero también una exigencia mítica, pues pertenece a la legión de los superhombres).

Contra los oprimidos y los inocentes está el grupo de los dominadores, ya sean buenos o malos. Unas veces el dominador puede proceder de los estratos más miserables de la sociedad —como el Rocambole de las primeras novelas—, pero, una vez que el destino novelesco besa su frente, pasa de hecho a formar parte de la clase hegemónica, aunque sea con nombre falso, y a partir de ese momento no saldrá ya de ella. Lo mismo le sucede a Blasco. En cualquier caso, el dominador de origen humilde no se afirma a sí mismo como persona humilde que hace valer las virtudes de su clase: es reclutado por la clase superior, y asume las formas y la ideología de esta.

Los dominadores, tanto si luchan por el bien como si defienden el mal, utilizan los mismos métodos de lucha: métodos antisociales, con arreglo a la ley del talión; el fin justifica los medios, y la justicia debe salir triunfante aunque sea a navajazos, pues, como veremos al hablar del superhombre, es el dominador el que se hace fuente

de la justicia, y no la justicia la que, como rectora de la sociedad, determina los movimientos del dominador.

Portador de una ley y de una moralidad que la sociedad aún no conoce o a la que incluso se opone, el Héroe no escoge para imponerla el método habitual entre los héroes revolucionarios, es decir, entre los intérpretes de las necesidades del pueblo: en ningún momento recurre a él pidiéndole que ratifique con su asentimiento y su participación activa la nueva ley y la nueva moralidad. Decide imponerlas por medios ocultos, pues el poder oficial al que se opone no acepta su justicia, y el pueblo, por el cual combate, no es llamado a compartir la responsabilidad. Su instrumento sólo puede ser, por consiguiente, *la sociedad secreta*.

Tanto si nos fijamos en la Compañía de Jesús, según nos la presenta *El judío errante* de Sue, como si pensamos en los trajes negros de Ponson du Terrail, en los hijos de Kali, del mismo Ponson du Terrail, o en el pacto de sangre de los tres mosqueteros, tanto si hablamos de los Trece de Balzac como de nuestros Beati Paoli, lo cierto es que la sociedad secreta es la máscara del héroe y, al mismo tiempo, su brazo secular. El hecho de ser una sociedad le confiere a veces la apariencia legítima de un pacto social, si bien, al depender del capricho del héroe, se convierte en el artificio que permite a este último ampliar su radio de acción, aumentar su poder y contar de paso con un fundamento que lo legitime. Tanto si está al servicio del malo como si sirve al justiciero, la sociedad secreta de la novela popular no varía mucho sus rasgos formales ni los métodos empleados. A raíz de su conversión —suceso que se sitúa tras *La muerte del salvaje*—, Rocambole mata a los malos con la misma frialdad y determinación con las que anteriormente mataba a los buenos. Los Beati Paoli no utilizan unos métodos muy diferentes de los que emplea don Raimondo, y precisamente por eso Blasco no es capaz de aceptar por completo su ética y su programa. Pero Blasco no es el protagonista carismático del libro, no es un Montecristo ni un Rodolphe de Gerolstein, pues semejante función la desempeña Coriolano della Floresta. Y también a este respecto se parece Blasco a D'Artagnan, héroe que lleva a cabo la acción, guiado en la sombra por el héroe que posee el carisma, que es Athos, como agudamente viera ya Gramsci. Tanto es así que los que aman son D'Artagnan y Blasco, no Athos —víctima de un amor trágico, definitivamente olvidado—, ni Coriolano. El héroe carismático —rasgo que podemos ver todavía en los *supermen* de los tebeos— es casto e inmune al deseo, no lo consume ninguna pasión ni lo posee mujer alguna (también el Rodolphe de *Los misterios de París*, al igual que Athos, se alimenta de los recuerdos de un amor lejano y de una desilusión que lo tuvo paralizado durante años y años).

Armado uno contra otro, los dominadores constituyen parejas de enemigos mortales, que libran su lucha justamente por encima de la cabeza del pueblo al que respectivamente persiguen o protegen. Unas veces esa pareja se hace inmediatamente explícita (como en el caso de Juve y Fantômas), pero otras únicamente la vemos insinuarse tras una observación atenta, como en el libro de Natoli: aquí la oposición

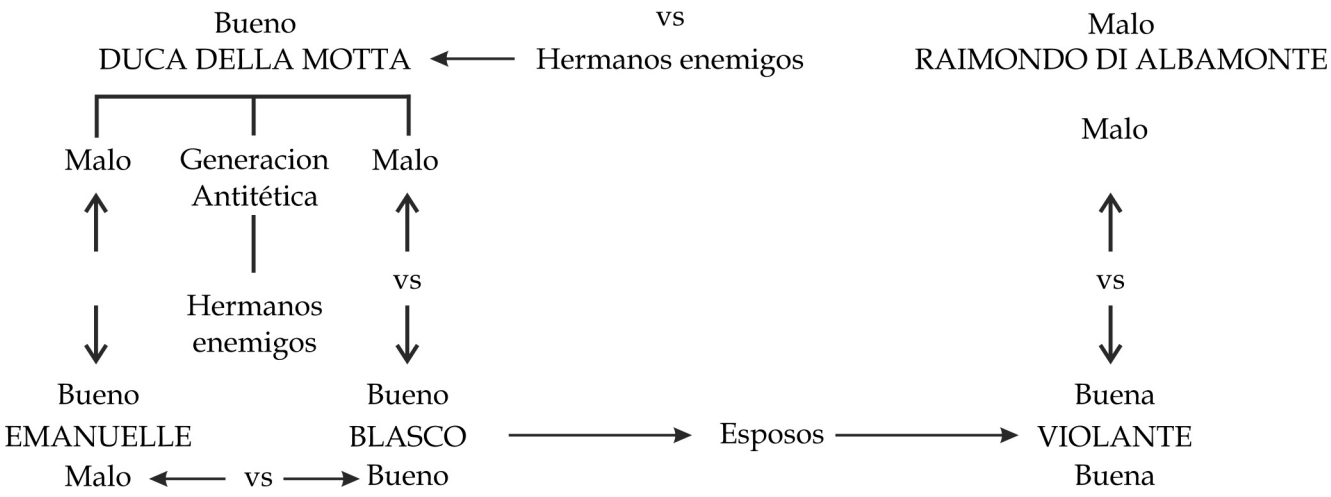
no se establece entre Blasco y don Raimondo, sino paralelamente entre Blasco y Emanuele, por una parte, y Coriolano y don Raimondo, por otra.

El juego de oposiciones entre ambos rivales hace que el enemigo, concebido como encarnación del obstáculo, se renueve de vez en cuando, de forma imprevisible, incluso cuando creíamos que la partida ya estaba terminada. La lucha entre Juve y Fantômas, que se prolonga volumen tras volumen sin llegar nunca a término —del mismo modo que se prolonga su copia contemporánea en el mundo del tebeo, las aventuras del comisario Ginko contra Diabolik—, constituye el ejemplo más palmario de semejante mecanismo. Pero también *I Beati Paoli* responde a las prescripciones de su género y los episodios se enlatan y se renuevan, se dan por concluidos y se vuelven a inaugurar de manera interminable: como si fuera el final de una sinfonía de Beethoven —o mejor aún, como en una enfatización paródica suya —, el toque de timbal que anuncia el final de verdad revela, tras el telón que quiere empezar a bajar, una nueva conclusión que vuelve a empezar de nuevo, y así sucesivamente durante cientos y cientos de páginas. *I Beati Paoli* empieza a acabar a las tres cuartas partes de su recorrido, y estalla en una cadena de epílogos que no cicatrizan del todo en ningún momento.

Pero si la oposición está obligada a renovarse incesantemente, también debe fundamentar su naturaleza metafísica —la del bien contra el mal— en una faceta dramática y asombrosa desde el punto de vista humano: y encontramos aquí una constante más del folletín, a saber, el artificio de los *hermanos rivales*, que puntualmente vemos que resucita Natoli. El *tópos* de los hermanos rivales va unido con frecuencia —como ocurre en esta novela— al de la *generación antitética*: el padre malvado engendra a un hijo bueno que restaurará la justicia donde su progenitor había entronizado la injusticia, o viceversa.

En *I Beati Paoli* la generación antitética se reduplica y se complica en una serie de quiasmos, pues un padre libertino engendra un hijo libertino y otro virtuoso; los hijos son buenos por su propia inocencia respecto a las responsabilidades contraídas por su padre —que es bueno, en su calidad de hermano rival, comparado con Raimondo—; pero, a su vez, los hijos son uno malo y otro bueno en oposición recíproca. En cuanto al hermano rival del padre, engendra a todo un ángel, un verdadero dechado de virtudes, Violante, que al final establece una relación de parentesco con el hijo-hermano bueno, Blasco.

En este juego de «connotaciones elementales del parentesco», los valores, como podemos ver, se complican, pues ninguno es bueno o malo en absoluto, sino que cada uno asume una calificación respecto al otro. He aquí, a modo de esquema, como podríamos respresentar esta serie de relaciones:



Vemos así que sólo Raimondo es siempre malo y sólo Blasco es siempre bueno, de modo que por fuerza había de casarse al final con Violante, que sólo tiene un valor, y es el de buena. Sacrificando, eso sí, a Gabriella, que resume en su persona los valores contrapuestos de los diversos personajes en juego: buena respecto a don Raimondo (y mala por cuanto, en cualquier caso, lo traiciona), buena-mala respecto a Blasco, y buena-mala respecto a Violante. Su inverosimilitud psicológica se convierte en una especie de necesidad emblemática a nivel de las estructuras actuantes del drama, y su muerte es lo único que se le ocurre al narrador para liberar al relato de una contradicción permanente que impide que las cosas vayan por donde tienen que ir (y el punto de referencia quizá pudiéramos situarlo a este respecto en esas dulces esclavas de Salgari que al lector le gustaría ver casadas con el héroe porque son más humanas y simpáticas que las heroínas de gélida y virginal hermosura; el autor, en cambio, al final siempre las hace morir de mala manera porque, de no ser así, los valores mitológicos saltarían por los aires y el lector no sería ya capaz de volver a colocar las piezas en su sitio, como dictan las leyes de la novela popular). En este mismo sentido comentaban Marx y Engels que, al final de *Los misterios de París*, Fleur-de-Marie, convertida de prostituta virgen en la princesa Amelia, no tiene más remedio que morir porque, si el lector puede aceptar la redención del personaje, a la moral burguesa le cuesta trabajo admitir la idea de que una exprostituta, por muy inocente que sea, reciba en premio un trono. Cabría afirmar que estas curiosas figuras —a menudo femeninas, pero en ocasiones también masculinas: cf. el Chourineur— de «cornudos y apaleados» sirven precisamente para introducir en la novela popular una vena de humanidad; pues, en efecto, al carecer de la rigidez emblemática de los demás personajes, están condenados irremisiblemente a la eliminación. Y lo curioso es que su destino trágico es justamente el mismo que en la novela «culta» o comprometida afecta, por el contrario, al héroe, que es precisamente un *héroe problemático*, y la novela —que comporta una reflexión sobre sus propias estructuras y funciones—, no puede evitar condenarlo al fracaso. La novela popular, en cambio, al presentarnos unos personajes mitológicos, los condena al éxito y a ser forzosamente unidimensionales, de modo que al final debe presentárnoslos coronados

por la felicidad (o, a lo sumo, en algún caso, por una muerte serena, inevitable ya debido a su avanzada edad y rodeada, por supuesto, de una aureola de premio sobrenatural).

Para concluir este inventario de constantes de la novela popular, recordemos que Tortel —a quien ya hemos citado en varias ocasiones y al que consideramos perfectamente integrado en esta antología improvisada—, intenta por último circunscribir el «espacio» imaginativo de la novela popular y estudiar una topología de ese universo en el que se suceden los golpes de escena y parece regenerarse constantemente la lucha entre el bien y el mal, sin atenuarse mínimamente ni siquiera al final, dejando siempre abierta una rendija a una posible continuación de esta dialéctica, en una especie de pesimismo consolatorio y de optimismo trágico, como si dijera al lector que la contradicción existente entre el bien y el mal es una constante de la historia, de la cual él será siempre víctima, y que nada, ni siquiera la novela que en esos momentos le está consolando, podrá librarle de su destino.

«Y es que la imagen obsesiva no puede mirarse más que a sí misma. Aquí [está hablando del descubrimiento final que se produce en el volumen trigésimo segundo de la serie de *Fantômas*, cuando se hace saber que este y Juve son hermanos], por una maravillosa invención novelesca, queda totalmente colmado el espacio simbólico de la identidad de los contrarios. De repente vemos petrificarse un universo irracional, imposible, en esa afirmación inverosímil y necesaria, según la cual los dos adversarios, los dos dominantes contrapuestos e iguales, son reducidos a la unidad. El bien y el mal, cuyo origen es común, se compaginan en una pareja de fuerzas equipolentes y de sentido contrario. Se trata de un mecanismo que la primera imagen alucinante ha puesto en funcionamiento y que ya no podrá parar nunca más. Cada una de estas dos caras contrapuestas e inseparables persigue a su doble, su cara negativa, y no la alcanzará hasta la catástrofe final; será ella la única que permitirá a Juve ver el rostro de su hermano: “¡Seguramente la voz de los sueños había dicho la verdad…!”. La estructura de la novela popular es la pura repetición, obsesionada y obsesiva, de un único tema: el del acceso a la dominación, representada esta por la empresa llevada a cabo por el que venimos denominando héroe».

Pues bien, ¿no tendremos derecho a utilizar estas observaciones a modo de apólogo no ya de la empresa de Natoli —que depende de las leyes impuestas por el género literario en el que se inscribe—, sino del propio tema que le sirve de inspiración y que lo induce a elegir la forma del folletín de la primera época, casi cien años después de su aparición y por lo menos cincuenta años después de su ocaso?

¿No será que Natoli, al disponerse a contar la historia de una sociedad secreta, dominada por un héroe instaurador de leyes autónomas, que pone por encima de las de la sociedad a fin de impartir su propia justicia y su propia racionalidad, no será, repito, que Natoli se vio obligado a adoptar las leyes de *ese* género que era el único capaz de proporcionar una justificación ideológica (y al mismo tiempo un desenmascaramiento, al margen de las intenciones que tuviera) a la historia que

estaba reconstruyendo? ¿Acaso la naturaleza profunda del folletín no comporta la lucha de un presunto bien contra un presunto mal, que al final se revelan parecidísimos? Esa ralea de vengadores que nacen con el fin de defender al pueblo y acaban fatalmente adoptando, además de los métodos, el rostro de los perseguidores a los que se oponen, esa virtud que lleva una vida de criminalidad —o esa criminalidad que se presenta como virtud—, ¿no constituyen acaso un rasgo común a todas las sociedades secretas reales, una de las cuales eran los Beati Paoli, además de ser una de sus encarnaciones y, como es bien sabido, no la última?

Y respecto a todas estas criaturas imaginarias y reales, ¿dónde se encuentra el mecanismo que les suministra esa ambigüedad fundamental y definitiva? ¿Qué es lo que las impulsa a repetir obsesivamente sus peripecias, sin dar por terminada la partida en ningún momento, inventando nuevos rostros para el enemigo, en un sueño sangriento, en un juego trágico, en el que el bien y el mal son una abstracción novelesca, y la única realidad corresponde a la de la violencia tenebrosa, ideologizada a cada paso como acto de solidaridad o persecución de los prevaricadores? ¿No radicará ese pecado original en una separación entre el Héroe y el pueblo por el cual lucha, según él mismo afirma?

Se hace, pues, necesario volver a la raíz del mito fundamental de la novela popular, esto es, a la figura del héroe en cuanto Superhombre. Un superhombre que, como bien notara Gramsci, antes que en las páginas de Nietzsche —o de sus falsificadores ideológicos nazis— aparece en las páginas de la novela popular, populista y democrática, como portador de una solución autoritaria —paternalista, garantizada y fundada en sí misma— de las contradicciones de la sociedad, por encima de las cabezas de sus miembros pasivos.

5.3. *Ideología del superhombre y de la sociedad secreta*

La rama que hemos dado en llamar «novela popular» nace y se afirma en Francia cuando Émile de Girardin funda en 1833 *Le musée des familles*. Claro que podríamos hablar de novela popular a propósito de una rama narrativa anglosajona más antigua, aquella que desde la *Clarisa* de Richardson o las novelas de Fielding o Defoe, pasando por las obras maestras de la novela gótica llega hasta Dickens. Supone, en efecto, la aparición de una narrativa para la burguesía, influenciada entre otros motivos por el hecho de que las mujeres empiezan a convertirse en compradoras de la mercancía novelesca.

Pero lo que caracteriza a la novela popular francesa de la época a la que nos referimos son varios factores concomitantes: la prensa popular fundada por Girardin llega incluso hasta los estratos más humildes de la población, y, como es bien sabido, durante el tiempo en que fueron apareciendo por entregas *Los misterios de París* hasta los analfabetos se daban cita en las porterías para que les leyeran los sucesivos episodios. Estamos ante el nacimiento de un nuevo público, al cual y *sobre el cual* habla la narrativa popular. La plebe, las clases subalternas, empiezan a convertirse en objeto del relato. Piénsese no sólo en *Los misterios de París*, sino también en *El judío errante*, o en *Los miserables*, hasta llegar a los personajes y al universo proletario turinés que aparece en las páginas de Carolina Invernizio. La novela popular francesa no sólo habla del pueblo para poder vender al pueblo: de hecho sufre el impacto de una situación política y social general, es contemporánea del nacimiento de los movimientos socialistas (*Los misterios de París* es pocos años anterior a las barricadas de 1848), y es escrita por unos autores que de una forma u otra se sienten involucrados en una batalla «democrática». Como bien sabemos, Sue vive sus experiencias de dandi para convertirse primero en socialista reformista y por fin en socialista revolucionario; Dumas lucha contra la ley Riancey que amenaza la libertad de prensa; Hugo está empapado de fermentos populistas y de un peculiar socialismo moderado y místico a la vez… La novela popular de la primera fase se presenta como democrática, a diferencia de la de la segunda fase, en la cual entramos ya con Ponson du Terrail, quien utiliza los bajos fondos y la plebe como escenario de las hazañas de sus turbios personajes, sin preocuparse en absoluto por llevar a cabo un estudio social.

Pero incluso cuando es *sinceramente* democrática, la novela decimonónica no puede librarse de un destino que la aboca irremediablemente a la mistificación, y ello por una serie de motivos bastante claros. Como hemos demostrado ya en nuestro artículo sobre Sue, la ideología de estos autores es socialdemócrata-reformista. La forma misma de la novela los obliga a escoger esta opción, o quizá sea esta opción la que los obliga a escoger esta forma: la curva narrativa constante de la novela popular exige que dentro del argumento general se abra espacio a la crisis y a las contradicciones, y que después, mediante la intervención de un *deus ex machina*,

dichas contradicciones queden subsanadas y el orden sea debidamente restablecido.

Estamos ante la extrema depauperación del esquema de la tragedia aristotélica, salvo que en ella la curva terminaba en una catarsis «trágica» —y que el discurso del poeta versaba sobre el choque del hombre con el destino—, y aquí, en cambio, la catarsis, por razones comerciales, tiene por fuerza que ser optimista. La estructura narrativa que aspira a producir una crisis colmada por una catarsis optimista necesita que el universo presente fallos, y que esos fallos puedan ser subsanados por un acto reformador. La novela popular no puede ser revolucionaria porque, de lo contrario, el propio modelo narrativo, en el cual el público se reconoce a sí mismo y que tan grato consuelo le proporciona, saltaría hecho añicos. En el campo de la narrativa, la revolución se realiza a nivel de formas narrativas «diferentes», que prefiguran una definición distinta del mundo, o que, en todo caso, afirman la imposibilidad de aceptar el mundo tal como es.

Por eso Balzac no es Dumas, porque Lucien de Rubempré se mata, porque Papá Goriot muere, y Rastignac vence, aunque, eso sí, a un precio altísimo y miserable. Stendhal es revolucionario porque Julien Sorel no puede lograr su sueño de éxito en la sociedad de la Restauración. Dostoyevski es revolucionario porque el fracaso de sus héroes supone una crítica al orden oficial del universo.

Al no poder ser revolucionaria porque no tiene más remedio que ser consolatoria, la novela popular se ve obligada a enseñar que, por muchas contradicciones sociales que existan, existen también fuerzas capaces de subsanarlas. Ahora bien, esas fuerzas no pueden ser las populares, pues el pueblo no tiene poder, y, si lo alcanza, surge la revolución y por ende la crisis. Los encargados de subsanar tales contradicciones deben pertenecer, pues, a la clase dominante. Y como en cuanto integrantes de la clase dirigente no tendrían el menor interés en llevar a cabo este cometido, habrán de pertenecer por fuerza a una estirpe de justicieros que vislumbran en lontananza una justicia más amplia y más armónica. Y como la sociedad no reconoce esa necesidad de justicia y nunca comprendería sus propósitos, habrán de perseguirlos e intentar realizarlos en contra de la sociedad y de las leyes. Para poder hacerlo deberán estar dotados de cualidades excepcionales y poseer una fuerza carismática que legitime su decisión aparentemente subversiva. Así nace el Superhombre.

Los tres mosqueteros actúan como superhombres, poniendo su capacidad para discernir entre el bien y el mal por encima de las consideraciones legalistas y miopes de las autoridades oficiales. Deciden así la ejecución de *milady* o, en *Veinte años después*, la salvación de Carlos I y la muerte de Mordante. Pero, en realidad, el que entre ellos podemos calificar de figura carismática, el que en último término toma las decisiones y asume la responsabilidad trágica que comportan, es Athos. En la serie de la revolución francesa de Dumas, el héroe carismático es Joseph Balsamo, que prácticamente decide, con el enredo del collar de la reina, que estalle la revolución. Para ello, dotado como está de cualidades sobrenaturales —pues no olvidemos que es el inmortal Cagliostro—, se vale además de una sociedad secreta, la secta de los

Iluminados de Baviera —que, mira por dónde, atraerá las simpatías legitimistas de Josep De Maistre—: la sociedad secreta que decide sobre el bien y el mal es íntimamente reaccionaria y actúa conforme a un principio místico propio, sin buscar en absoluto la relación con las masas que perseguían Marat o *Le père Duchesne*. Montecristo es un superhombre que decide el castigo de todos los malvados sin abrigar la menor sombra de duda sobre la legitimidad de su gesto —garantizado por su enorme poder económico—, y además corrobora su carisma con apariciones exteriores inspiradas en los fastos orientales. El Rodolphe de Gerolstein de *Los misterios de París* es un superhombre que, desde lo alto de su carisma de rey, juzga y manda lo mismo que oprime, y así, por obra y gracia de su decisión, resultan cosa santa tanto la inhumana tortura que hace padecer al notario Jacques Ferrand, la ceguera del Maître d'École, o la destrucción final de todos los prevaricadores, como el premio de los buenos, a los que llega incluso a reunir en una granja modelo, en la cual les concede paternalmente la dicha y la seguridad (siempre y cuando no se rebelen ante sus decisiones).

En la fase imperialista del folletín serán superhombres maléficos Rocambole y Fantômas, aunque el primero de ellos, en cuanto se da cuenta de lo que está ocurriendo, vuelve a funcionar como superhombre benéfico. Y superhombre es también por fin Coriolano della Floresta.

Rasgo característico de todos ellos consiste en decidir por su cuenta qué es lo que constituye el bien para la plebe oprimida y cómo debe ser vengada. Al superhombre no se le pasa en ningún momento por la cabeza que el populacho pueda y deba decidir por su cuenta, y por lo tanto nunca lo vemos iluminarlo ni consultarle. En medio del frenesí de su virtud, vuelve a situar una y otra vez a la plebe en su papel de subalterna, y actúa con una violencia represiva tanto más mistificada por cuanto adopta los ropajes de Salvación.

Así, pues, su rebelión se convierte fatalmente en un ajuste de cuentas entre dos poderes rivales, que, en el fondo, son dos facetas de una misma realidad. Para nada cuentan las razones morales o de necesidad histórica por las cuales surge la sociedad secreta; lo que cuenta es su negativa a manifestarse y a provocar la toma de conciencia popular. De ese modo, la sociedad secreta, encarnación colectiva del superhombre, fracasa en su ilusorio proyecto de resistencia y liberación, y se convierte en una forma más de dominio. Aunque nacida contra el Poder y contra el Estado, actúa como un Estado dentro del Estado, y se convierte irremisiblemente en un Estado oculto.

Quien es víctima de su fascinación, vive su experiencia onírica como el lector de la novela popular, que pide a las páginas fantásticas que lo consuelen con imágenes de justicia impartida por otros, que le hagan olvidar que en la realidad esa justicia le ha sido arrebatada.

De esa forma, se cierra el círculo de nuestra lectura de *I Beati Paoli*: y no es tanto el argumento de la narración cuanto la forma narrativa que el autor se ha visto

obligado a utilizar para contarlo, lo que para nosotros se convierte en documento etnológico, en señal antropológica de unos comportamientos recurrentes, y en reflejo de toda una ideología.

6

ASCENSO Y DECADENCIA DEL SUPERHOMBRE

6.1. *Vathek*

Vathek tenía un aspecto agradable y majestuoso, pero cuando se encolerizaba, uno de sus ojos se volvía tan terrible que el infortunado en el que clavaba su mirada podía morir al instante. William Beckford, autor de *Vathek* —que, como buen inglés, suele adornar sus sombrías evocaciones con algún que otro rasgo ameno y relajante— comenta inmediatamente después que, para no dejar su reino completamente despoblado, Vathek rara vez daba rienda suelta a su cólera. La intención de esta frase, sin embargo, es únicamente tranquilizar al lector. Enseguida, sin darle siquiera un respiro, lo asalta con una plétora de iniquidades, ritos sanguinarios realizados en una altísima torre en la que son inmolados esclavos y sirvientes, matanzas de niños inocentes ante los ojos de sus padres, sacrificios de concubinas arrojadas a las fieras, imanes, santones y ulemas escarnecidos y asesinados, blasfemias contra Mahoma, hospitalidad traicionada, pactos con demonios, adoración del diablo, ritos del fuego, pantanos que emanan miasmas y producen plantas venenosas en torno a las cuales una reina desnuda, seguida de dos negras horribles y un camello infernal, baila invocando a los espíritus. Y luego cabalgatas orientales de una fastuosidad digna de un sátrapa, muchedumbre de eunucos y de enanos, y abismos, salas subterráneas habitadas por momias vivientes, escarabajos parlantes y lentas teorías de almas condenadas que pasean con la mano apoyada sobre su corazón ardiente, naturalmente por toda la eternidad.

William Beckford escribe su novela hacia 1782 y la publica en 1786; quince años antes había aparecido *El castillo de Otranto*, de Walpole, que iniciaba oficialmente la época de la «gothic novel»; y en 1756 Edmund Burke había escrito la *Investigación en torno a los orígenes de la idea de lo sublime y de lo bello*, que serviría de punto de arranque a todas las especulaciones sobre el «horror placentero» que puede proporcionar el arte cuando pone en juego fenómenos tremendos que exceden el alcance de nuestra imaginación. Como subrayaba Burke: «Todo lo que es capaz de suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo aquello que es en cierto modo terrible, o que tiene que ver con objetos terribles, o que actúa de manera análoga al terror, es causa de lo sublime; es decir, es lo que produce la emoción más fuerte que el ánimo es capaz de sentir… Cuando el peligro o el dolor le pisan a uno los talones, no pueden proporcionar ningún placer, y son sólo terribles; pero observados a cierta distancia y con algunas modificaciones, pueden ser y de hecho son agradables, como cada día tenemos ocasión de comprobar».

Sabido es que las especulaciones en torno al sentimiento de lo sublime prosiguen en la *Crítica del juicio* de Kant y en el ensayo *De las causas del goce procurado por los objetos trágicos* de Schiller, escrito en 1781: pero con anterioridad Beckford había publicado ya su *Vathek*, que es más bien, según parece, uno de esos libros que contribuyen a crear el ambiente cultural de una época, y no uno de aquellos que lo reflejan.

Pero adscribir Vathek al género de la novela negra no parece suficiente; y si lo que agita la fantasía de los artistas de la época es la idea de lo sublime, el libro de Beckford sólo en parte encarna el ideal de lo sublime estético (que se consigue cuando entre la materia narrada y el lector se produce una especie de hiato, una distancia apaciguadora, producto de la fuerza del estilo). Lo que, en cambio, resulta sospechoso en Beckford es si su historia del califa pecador y réprobo no pertenecerá acaso más que a la esfera de las reflexiones morales sobre la maldad humana, a la serie de las propuestas inmorales, pudiendo, por tanto, ser considerada un antievangelio —aunque encubierto— de los muchos que se predicaban por aquella época; más o menos del tipo, para entendernos, de las obras de Sade.

Porque Vathek comete sus horrendos crímenes para obtener la iluminación; peca, sí, pero en obsequio si no de Dios, de un anti-Dios: el desmoronamiento de los sentidos representa para él un instrumento de revelación y de poder; satanismo y bajada al infierno son meras etapas en la trayectoria que conduce hacia el superhombre… De modo que este libro, más que incluirlo en las filas de la novela de terror (colocando a Vathek codo con codo con Ambrosio el Monje o con Schedoni,[*] al cual, por lo demás le unen una serie de rasgos caracterológicos y fisonómicos, incluido el detalle de los ojos tremendos), debemos situarlo entre los antecesores de esa larga serie de novelas satánicas que, un siglo más tarde, encontrarán una antología crítica, un verdadero diccionario de bolsillo, en el *Là-bas* de Huysmans (que se sustentaría, como Dios manda, en los sentimientos católicos indispensables en los satanistas del Romanticismo tardío, mientras que los satanistas libertinos del siglo XVIII preferían, a la hora de cometer el pecado de blasfemia, recurrir a las religiones orientales).

No es extraño que uno de los prologuistas más afectuosos y atentos de una de las muchas reediciones de esta obra —escrita originalmente en francés— fuera Mallarmé, propenso, debido a sus condicionamientos históricos, a esos *ballets* blasfemos y a esos sadismos con los que la cultura de su época aderezaba, como es bien sabido, la Carne, la Muerte o el Diablo. Pero si Mallarmé da la sensación de apreciar en esta novela los «crímenes vagos y desconocidos… [y] la languidez virginal» (regodeándose además, entre líneas, con ciertas figuritas efébicas, andróginos perversos y castidades forzadas), la verdad es que el bueno de Beckford parece que practicó con total desenvoltura y frecuencia los mismos crímenes de los que habla: para sus biógrafos la alternativa que se plantea es dilucidar si el pecado que cometió con cierto jovencito delicioso fue contra la carne o contra la religión, es decir, si lo obligó a plegarse a sus deseos o si lo que hizo fue iniciarlo en las lujurias cerebrales de las misas negras. Probablemente fueran las dos cosas, si —como admite explícitamente— nuestro autor organizaba en su castillo de Fonthill reuniones agradabilísimas, que duraban varios días, y en el transcurso de las cuales no se sabe muy bien qué es lo que ocurría, aunque, al parecer, se podía ver de todo, hasta el punto de que el propio Beckford reconoce que estas reuniones fueron la fuente de

inspiración de su *Vathek*.

Una última anotación. La novela negra nace en una Inglaterra que se industrializa a pasos agigantados, casi como una reacción fantástica a la horrible visión de los ejércitos de telares y tornos mecánicos. La novela negra —y con ella toda forma de fantasía— vuelve a ponerse de moda en estas últimas décadas, como corolario imprescindible de todas las actitudes contrarias a la civilización del bienestar y el consumo. Pero ¡ay!, para obtener la iluminación del Diablo hace falta que reine la fe en el ambiente: y no creo que este sea el caso.

6.2. *Montecristo*

Mientras escribo estas páginas, el *Montecristo* televisivo ha llegado ya al segundo episodio y de paso florecen las reediciones de la novela, a la cual valdría la pena volver a echar un vistazo, pues se lee mucho menos y es mucho menos conocida de lo que se cree.

Se trata, sin embargo, de una obra importante, no ya por el éxito de público que tuvo en su época, sino por el clima «filosófico» que reina en toda ella. De esta circunstancia ya se había percatado Gramsci cuando comentaba que en *El conde de Montecristo* —como en general en todo el folletín— podían encontrarse los gérmenes de la figura del Superhombre que sólo más tarde inventaría la Filosofía. Sensible al superhombre de Montecristo, Gramsci dejaba en segundo plano a su antecedente más directo, el Rodolphe de Gerolstein de *Los misterios de París*, modelo —o, mejor dicho, mecanismo desencadenante— de Dumas (el éxito de Sue obligaba a los demás escritores a repetir sus estereotipos); pero lo cierto es que en *El conde de Montecristo* la teoría del Superhombre es expuesta con más detalle y de forma más sistemática, de manera que es Dumas —insinuaba Gramsci— quien proporciona los filosofemas necesarios a todos los futuros profetas laureados del *Uebermensch*.

Desde luego resulta impresionante comprobar cómo el artesano Dumas, al ver que tenía en sus manos un tema novelesco autosuficiente —un inocente es metido en la cárcel y luego liberado para llevar a cabo la Venganza—, desplaza el acento de su obra de la Venganza a la voluntad de Poder y luego a la Misión. Es decir, que Montecristo, desde el momento en que se halla en condiciones de llevar a cabo su venganza gracias al tesoro del abate Faria, empieza a darse cuenta de que ya no sólo es el vengador, sino un justiciero, pues posee la libertad y no conoce ninguna restricción: «Soy el rey de la creación y si un sitio me gusta, allí me quedo; cuando me aburro, me voy; soy libre como los pájaros, tengo alas como ellos… Tengo mi propia justicia… ¡Ah, si hubierais probado mi vida, no desearíais otra, y no regresaríais nunca al mundo, a menos que tuvierais un gran proyecto que realizar!». El precursor de Zaratustra, pues, se lanza a urdir su venganza, gozando del hachís y cantando las alabanzas de la libertad de espíritu. Pero, a medida que va realizando su venganza y desvelándose a sus enemigos, empiezan a asaltarle las dudas: ¿puede el vengador encontrar el fundamento de sus actos y de sus decisiones en el hecho de ser un Superhombre? La diferencia entre Dumas y Nietzsche —¡como si sólo fuera esa! — radica, sin embargo, en lo siguiente: Nietzsche está históricamente maduro —y posee la fuerza especulativa suficiente— para romper, cueste lo que cueste (incluso a riesgo de ser proscrito), cualquier puente con todo lo que sean justificaciones trascendentes; Dumas no tiene fuerza especulativa alguna y se ve obligado a vender su producto —sobre todo a causa del Espíritu de su Tiempo—, aunque luego no sepa qué hacer con él. El Superhombre se convertirá entonces en un enviado del Señor.

La transformación se produce en el capítulo XLVII, mientras Montecristo dialoga con Villefort, el magistrado que lo encerró en el castillo de If. El conde expone su filosofía de la superioridad, resta valor al poder de las leyes en favor de la opción individual que rompe todo tipo de ataduras, habla con frialdad de su propio personaje, pero de pronto, para replicar a las objeciones de Villefort, se saca de la manga el as de la misión divina. Hay «hombres a los que Dios puso por encima de la gente de título, de los ministros y de los reyes, confiándoles una misión que cumplir, y no un lugar que ocupar… Yo soy uno de esos seres excepcionales; sí, señor, y creo que hasta el día de hoy ningún ser humano se ha encontrado en una posición semejante a la mía». Cientos de páginas más adelante, el joven Morrel, fulminado por su poder y su bondad, reconoce a Montecristo: «¿Sois más que un hombre? ¿Sois un ángel?». Montecristo es, mira por dónde, un ángel: es un enviado del Señor. Casi al final de su empresa, se apodera de él la duda, teme haber abusado de su poder, pero al final caen en sus manos los manuscritos secretos del abate Faria y lee el siguiente epígrafe: «Arrancarás los dientes del dragón y aplastarás con tus pies a los leones, dice el Señor». «¡Ah…! ¡Aquí está la respuesta!», exclama Montecristo. Y tan contento está de haberla encontrado que, tras edificar debidamente al lector —no hay superhombre que no sea un subdios—, se permite incluso infringir la regla de perversa castidad que le había sido impuesta por la venganza: podemos verlo navegando feliz por playas desconocidas al lado de la mujer que lo amaba en silencio, y convertido de nuevo en hombre para no desilusionar a los compradores del folletín.

6.3. *Rocambole*

Cuando el vizconde Pierre-Alexis Ponson du Terrail publicó en 1854 el primer volumen de *Rocambole*, Eugène Sue, desterrado en Saboya, estaba ya a punto de morir, enfermo y desilusionado. Hoy día el lector puede disponer al mismo tiempo de los grandes *best sellers* del folletín, y D'Artagnan, el Maestro de Escuela, Vautrin, Juve y Rocambole pueden confundirse, a ojos del peregrino apresurado, en una única y gran kermés hecha de hijos naturales, venenos exóticos y duquesas arrepentidas. El panorama de la novela popular del siglo pasado está, sin embargo, bastante más matizado de lo que se cree, y pretender reducirlo a un cliché indiferenciado supone cometer el mismo error que pretender hoy día medir por el mismo rasero *Africa Addio* y los documentales de la televisión americana acerca de la guerra del Vietnam.

En 1850, cuando hacían furor las novelas sociales de Sue y las novelas históricas de Dumas, la Segunda República aprobaba la ley Riancey, que imponía una tasa a los periódicos que contuvieran folletines; era una ley dogal que prácticamente venía a matar a la novela por entregas, si bien, con su violencia reaccionaria, lo único que conseguía era demostrar un hecho irrefutable: para bien o para mal, la novela por entregas de la primera mitad del siglo XIX desempeñaba una función democrática. La ley Riancey ponía fin a una época. Cuando Luis Napoleón instaura en 1851 una dictadura personal con la etiqueta de Imperio, Balzac ya había muerto y Sue había marchado al destierro. El folletín comenzaba su segunda vida y el vizconde Ponson du Terrail aparecía como maestro indiscutible de este arte de la sensación por la sensación, desnudo al fin de toda ilusión ideológica. Si Eugène Sue hubo de utilizar más de mil páginas para llevar a cabo una anagnórisis (Rodolphe de Gerolstein descubre que Fleurde-Marie es su hija), en *Le forgeron de la Cour-Dieu* Ponson du Terrail nos presenta veintiséis agniciones en poco más de trescientas páginas. Si Dumas había aguantado numerosos capítulos antes de que *milady* vertiera en la copa de Constanza unos polvitos mortales guardados en el engaste de su sortija, Ponson du Terrail, siempre en *Le forgeron*, es capaz de orquestar doce muertes por envenenamiento. Al releer los volúmenes de la serie de *Rocambole* da la sensación de que Ponson du Terrail se dedica a meter en un solo volumen de manera acelerada, como en las películas de Charlot, los acontecimientos que en otro tiempo eran capaces sin ningún problema de nutrir diez episodios enteros. Así, cuando llegamos *a La muerte del salvaje*, vemos cómo Rocambole logra en pocos capítulos estrangular a su madre adoptiva y apuñalar a su amante, Ventura, así como al sicario portugués Zampa, echando luego sus cadáveres a un sótano inundado; cómo arroja por un abrupto acantilado a su maestro, *sir* Andrew Williams, convertido en un guiñapo humano, cegado y tatuado por los salvajes; cómo finge la muerte por apoplejía de un servidor incauto clavándole un alfiler de sombrero en la nuca; cómo, adoptando la identidad del vizconde de Chamery, intenta casarse con la hermosísima duquesa

Conception de Sallandrea; y por fin cómo es atraído a una gruta, entregado al verdugo (o al esbirro portugués Zampa, milagrosamente resucitado), desfigurado con ácido sulfúrico, y enviado al penal de Toulon en lugar del verdadero vizconde, que naturalmente se casa con la bella duquesita.

Para orquestar este *crescendo* —a su modo realmente entusiasmante—, Ponson du Terrail no escatima gastos; y no se trata tanto de las frases justamente famosas —como, por ejemplo, «tenía las manos frías como las de una serpiente»—, cuanto del empleo absolutamente despreocupado de todo el instrumental creado por el folletín clásico, ahora desnaturalizado y sacado de su contexto original.

En el primer volumen de la serie —*La herencia misteriosa*—, el riquísimo Armando de Kergaz, dedicado a castigar el delito y a socorrer a los desgraciados, aparece como la copia perfecta —idénticas son incluso algunas de sus frases— del Rodolphe de *Los misterios de París*. Y el diabólico *sir* Andrew Williams mantiene con el París dormido un diálogo que calca el ¡*Nos veremos las caras*! del Rastignac balzaquiano. Salvo naturalmente que todas las referencias carecen de contenido ideológico. En Sue veíamos la identificación de los francos con la clase de los opresores, y de los galos con la clase obrera de los oprimidos (idea heredada de toda una tradición de sociología conservadora, utilizada con fines progresistas): pues bien, en Ponson du Terrail volvemos a encontrar esa contraposición, aunque en él sirva para alabar la belleza aristocrática de Jeanne de Balder, inmune, en su pureza franca, a toda contaminación gala.

Unos cuantos años de dictadura napoleónica han bastado para dar muerte a un género, a toda una oratoria tosca, sí, pero eficaz. También Ponson du Terrail se deleita realizando apuntes sociales, como demuestra este incomparable pasaje de *Los misterios de Londres*: «En el ángulo sudoeste de Wellclose Square hay una calleja que no tendrá ni tres metros de ancho. Hacia la mitad de la misma se levanta un teatro; pero se trata de un teatro como quizá no haya en ninguna otra parte, un teatro en el que los primeros palcos se alquilan a doce sueldos, y la platea a un penique. El galán es un negro; puede fumarse y beberse durante el espectáculo. Las prostitutas que ocupan el entresuelo van descalzas y en la platea únicamente hay ladrones». La novela popular, sin embargo, ha dejado ya de ser el fiscal de la sociedad; vende sensaciones jugando con una sociedad fingida, con una pura ficción narrativa. Cuando los surrealistas y Cocteau se vuelvan locos de alegría leyendo las aventuras de Rocambole y Fantômas, o las páginas de Sue y Dumas, no tendrán ya en cuenta el abismo que existe entre las dos épocas de la novela popular. Como buenos estetas, darán pruebas con su amor del mismo ecumenismo que demostrarán con su odio los moralistas, enemigos de la narrativa de masas.

6.4. *Richelieu*

No cabe la menor duda de que *Los tres mosqueteros* constituye una gran galería de retratos del siglo XVII. Lo que es más discutible es si además dichos retratos corresponden a unos personajes inéditos. Incluso las dos individualidades que parecen más dotadas de carácter, Athos y *milady*, resultan memorables porque ya veníamos oyendo hablar de ellas a menudo desde los tiempos de la novela gótica; serían respectivamente «El bello tenebroso» y «La belle dame sans merci».

Juzgándolo según los criterios de la psicología de manual, tampoco Aramis sería gran cosa, un simple abate predieciochesco con un fuerte tufillo a cama medio deshecha y al mismo tiempo a incienso. En el primer tomo aparece con los rasgos de un fatuo experto en juegos de alcoba que, entre duelo y duelo o entre un billete perfumado y otro, va retrasando su entrada en religión, y prácticamente resulta irrecuperable hasta *Veinte años después*, donde haciendo gala de su prudencia diplomática organiza los contactos entre los ingleses y los sublevados de la Fronda, mientras que en el *Vizconde* llega incluso a convertirse en general de los jesuitas, aunque reproduciendo de manera harto explícita —eso sí, en positivo— al *monsieur* Rodin del *Judío errante* de Sue, que es cuatro años anterior.

Deberían resultar sospechosos, sin embargo, la frialdad y el egoísmo con los que pasa Aramis por los tres tomos de la saga sin ceder nunca ante otra cosa que no sea su propia vocación de intrigante. D'Artagnan es totalmente inconstante: habría podido tener al Cardenal en un puño cuando le planta encima de la mesa el salvoconducto de *milady* —«El portador de la presente ha hecho lo que ha hecho por orden mía y por el bien del Estado»—, pero en cuanto el Cardenal le firma el despacho de lugarteniente, cae a sus pies y exclama: «¡Monseñor, mi vida es vuestra!». Athos, tan impermeable a las pasiones, cede de hecho a todos los chantajes del corazón, desde el dolor de la traición a los agobios del amor paterno. Porthos es esclavo de su vanidad y de su generosidad y al final acaba entregándose a una muerte bovina y heroica. La intangibilidad y el carácter enigmático de Aramis, sin duda el menos «humano» de los mosqueteros, residen, en cambio, en la función estructural que desempeña dentro de la trilogía: una historia que contrapone la Aventura a la Razón de Estado, con la victoria de esta última. Cosa por lo demás sumamente típica del siglo XVII. La historia fluctúa así entre dos figuras clave, una de las cuales es el antecedente de la otra, a saber Richelieu y Aramis.

Y es que el verdadero gran protagonista de *Los tres mosqueteros* es Richelieu; a él se contraponen los mosqueteros como expresión del gusto individual por la aventura y de la imprevisión generosa. Si los mosqueteros representan la imaginación picaresca en estado puro, Dumas intuyó que, a medida que iban madurando los tiempos modernos, el espíritu picaresco habría tenido que chocar con el espíritu del poder.

Así es Richelieu: humanísimo en su inhumanidad y vencedor moral de *Los tres mosqueteros*, porque tiene mucho mérito empezar de malo y acabar recibiendo las bendiciones de los lectores fascinados, que murmuran entre lágrimas: «¡Qué hombre!». Lo dicen incluso los propios mosqueteros en los dos volúmenes siguientes, echando de menos los tiempos del gran hombre desaparecido. Estos dos últimos tomos se resienten, en efecto, de la carencia de esa dimensión barroca del Poder: los conspiradores de la Fronda son una pandilla de pobres hombres, Mazarino un tramposo de tres al cuarto, Luis XIV un imbécil, y Fouquet un simple esbirro inteligente. Y es que la época ya no permite al Poder encarnarse en un héroe carismático. Aramis será el único que comprenda la lección y que se presente, en su calidad de hombre de poder, integrado en un universo realmente dieciochesco, como verdadero y único intérprete genial de la Razón de Estado, de la conspiración, del juego entre poder simbólico y poder real. Será el único que salga de la dimensión picaresca de sus compañeros para meterse de lleno en el mundillo de la comedia o de la tragedia burguesas, fresco y dispuesto a enfrentarse en pie de igualdad con Rastignac y con Vautrin.

6.5. *Bragelonne*

Quizá pudiera ser tachado de esnob, pero durante aquellos meses en los que todo el mundo, gracias a la labor editorial de Einaudi, se dedicaba a releer *Los tres mosqueteros*, yo volvía al *vizconde de Bragelonne*. Y volvía a él impulsado por un viejo remordimiento, pues al primer tomo de la trilogía de los Mosqueteros le había dedicado ya numerosas lecturas, y casi otras tantas a *Veinte años después*; el *vizconde*, en cambio, no caía en mis manos desde la adolescencia; ya por entonces me habían aburrido lo indecible los larguísimos amores de Luis XIV y La Vallière, y me había sentido desilusionado ante la falta de ritmo y de golpes de escena a los que me habían acostumbrado los cuatro inseparables protagonistas de la obra durante los dos primeros tomos. Pues bien, después de volverlo a leer, *El vizconde de Bragelonne* sigue pareciéndome hoy día un libro bastante malo. Mientras que en *Los tres mosqueteros* toda la gracia estaba en seguir el hilo de una intriga sin cortes y sin divagaciones, y los hechos se enganchaban uno tras otro del modo que todos conocemos —y que tanto entusiasmo suscitara en Croce o Manganelli, por ejemplo —, *El vizconde de Bragelonne* avanza a golpes y como dando brincos, igual que un gramófono que girara unas veces a treinta y tres y otras a cuarenta y cinco revoluciones por minuto, ejecutando en unas ocasiones una sinfonía de Rossini, y en otras uno de esos *organa* de la escuela de Notre-Dame, con un bajo que dura sesenta y cuatro compases en una sola nota. Primero aparece en escena Raoul con su La Vallière, y a continuación desaparece Raoul para dar paso a D'Artagnan y a Athos, que se turnan en la tarea de restablecer en el trono a Carlos II de Inglaterra; muere Mazarino y da comienzo un solo de Luis XIV, que efectúa el ensayo general de «l'état c'est moi»; inmediatamente después empieza un episodio totalmente inexplicable, en el cual Fouquet, obstaculizado por Colbert, fortifica —contando con la complicidad de Aramis y Porthos— una isla de Bretaña, todo ello por unos motivos que resultan absolutamente vagos hasta el final. Después los cuatro magníficos se eclipsan, reduciéndose al rango de meros comparsas ocasionales, y comienza un interminable episodio de escaramuzas amorosas entre el rey, su hermano, su cuñada, La Vallière y la sombra naciente de la Montespan, que entre billetitos, agravios y cotilleos, ocupa más de la mitad de esta novela verdaderamente inacabable. Por fin estalla una pequeña bomba y Aramis vuelve a entrar en escena como general secreto de la orden de los jesuitas, permitiendo así a Dumas, a todas luces harto, recuperar con cinco años de diferencia —estamos en 1850— una idea desarrollada ya por Eugène Sue en 1845 en *El judío errante* con la figura del pérfido señor Rodin, predecesor increíblemente malvado del padre Arrupe. Vestido con los arreos de general de la orden, Aramis organiza el golpe del sosias de Luis XIV —y con ello se desperdicia también el tema de la Máscara de hierro o el secreto de la Bastilla—, empresa diabólica que se va al garete desde el punto de vista narrativo de una forma absolutamente pueril y miserable. Por fin, en las últimas páginas,

apremiado quizá por los acontecimientos, Dumas arroja al mar a la Máscara de hierro y a la joven La Vallière, manda a perecer en Túnez a Raoul de Bragelonne, hace morir de congoja a Athos, entierra a Porthos en una galería minada, envía a D'Artagnan a conquistar una ciudad cualquiera en la guerra de sucesión española, y en cuatro líneas le concede el bastón de mariscal de Francia y le mete entre pecho y espalda una bala de cañón que lo envía al cielo de los héroes.

Si bien es cierto que toda máquina narrativa posee su propia estructura, *El vizconde de Bragelonne* parece no tener ninguna y se escapa a cualquier tipo de definición. Como folletín, parece precisamente vencido por las lamentables necesidades del mercado, y Dumas se nos presenta como el artesano que semana tras semana suministra un producto que no tiene la menor relación estructural con los que le precedían. En tal caso, habría que escuchar el consejo del que advierte que no vale la pena investigar con métodos literarios fenómenos que no son «literarios».

Pero se trata de una tentación aristocrática y peligrosa; en la caldera de la narrativa popular —y la del siglo XIX es particularmente importante, pues en ella se dibujan los mismos motivos que, en clave industrial más desarrollada, siguen funcionando en la producción actual de la diversión prefabricada—, todo tiene una ley, nada sucede por casualidad: los deseos del público y la estructura del mercado interactúan con las tradiciones de la intriga, dando vida a una «forma» que tenemos la obligación de identificar.

El error consiste probablemente en buscar en *Bragelonne* el triunfo de la acción, elemento que parece indispensable en la novela por entregas; en esta, en cambio, la acción no existe, es accesoria, y por lo tanto carece de estructura, de curva, de ritmo. Lo que triunfa aquí —en los soliloquios de D'Artagnan o en las interminables conversaciones del rey y sus cortesanos— es el cotilleo. En *Bragelonne* el público encontraba la repetición minuciosa y despiadada de los acontecimientos privados, de las más mínimas fluctuaciones de la Bolsa, o de la murmuración de que eran objetos los modelos supremos del comportamiento, esto es, las figuras de los «divos» del pasado. La novela por entregas —en este caso— daba al lector lo que en la actualidad proporcionan los semanarios de chismografía cinematográfica o los periódicos especializados en las aventuras morganáticas de las últimas familias reinantes o en el exilio. Y no hay por qué relacionar lógicamente con el episodio anterior el último capítulo de las aventuras de Vittorio Emanuele Saboya y Marina Doria.

La civilización novelística conocía ya este artificio: por ejemplo, en *Moll Flanders* todas las nuevas aventuras, todos los hijos que trae al mundo la protagonista, no tienen nada que ver con lo anterior. La curiosidad del lector es provocada y renovada sin ton ni son a cada paso. Si las leyes de la intriga dominan más de las tres cuartas partes de la narrativa popular —incluido el cine— y como tales han de ser estudiadas —cosa que por lo demás ya se está haciendo—, la noción de «cotilleo aleatorio» es otra categoría en la que debemos profundizar, pues se trata de una estructura novelesca como cualquier otra, tanto por su importancia como por

su eficacia. Y también a este respecto no estará de más buscar en la época de oro de la novela popular, en el siglo del triunfo de la industria narrativa, la espoleta de una retórica susceptible de ser codificada.

6.6. *Arsène Lupin*

Sobre Arsène Lupin, ladrón de guante blanco, pesa un equívoco lingüístico, un equívoco cinematográfico y un equívoco ideológico. El equívoco lingüístico es fruto de la traducción italiana, que hace de él un ladrón caballero, y de ahí la imagen tradicional del señor vestido de frac y chistera, con monóculo y guantes, que con movimientos casi imperceptibles escamotea aquí un diamante, más allá un collar de perlas de valor incalculable, y en otro sitio una esmeralda maldita: por lo demás, todo son fiestas, bailes, besamanos, y puertas giratorias de Grand Hotel. Efectivamente, el original francés dice *gentleman cambrioleur*, y *cambrioleur* quiere decir más bien atracador, efractor, individuo que entra en las casas de los demás por medio de escalas o martillos neumáticos, es decir, que hace referencia a los butroneros, a los pobres ladrones del rififí, a las bandas de delincuentes organizados, con su espía, su gancho, su jefe, su furgoneta de mudanzas para transportar —llegado el caso— el contenido de un piso entero, muebles, cuadros y frigorífico incluidos. Por vulgar que parezca, esto es exactamente lo que es Lupin, el jefe de una banda que paga a unos cuantos individuos, todos ellos carne de presidio, y que, si quiere, vacía un castillo entero en una sola noche.

El equívoco cinematográfico se debe a las diferentes interpretaciones que se nos han dado de Lupin, como la de Robert Lamoureux, por ejemplo, ex *chansonnier*, buen chico, alegre y burlón a la vez, que sale siempre airoso, se divierte, y punto. Lo cierto, en cambio, es que Lupin era un personaje mucho más complejo; ante todo, no siempre le salen bien las cosas; acaba en la cárcel, se deja coger como un tonto simplemente por amor o por galantería, y cuando ve a su enemigo Sherlock Holmes palidece, pierde el control, y suda; vaya que, a fin de cuentas, tiene un destino trágico, pues en cuanto se enamora —casi como les ocurre a los personajes de Chandler o Hammett—, se le muere la amada (¡ay de quien se enamore de Lupin, pues el pobre es gafe!).

El equívoco ideológico se debe a la imagen de Robin Hood, de ladrón generoso que roba a los ricos para dar el botín a los pobres, cuando lo que hace Lupin es robar a los ricos a los que desprecia, sí, pero no por ser demasiado ricos, sino porque lo son poco y no son tan listos como él, que es capaz de hacerse más rico que ellos; Lupin no desea repartir la riqueza, sino acumular poder, como todo caballero que se respete, y si ayer acumulaba los tesoros de los reyes de Francia en la Aguja Hueca, hoy intentaría asaltar *Il Messaggero*, esto es intentaría atracar a todo un periódico, a diferencia de Robin Hood, que asaltaba a los mensajeros —es decir, a los correos a caballo— del *sheriff* de Sherwood. Robin Hood comía pan y cabrito asado con sus alegres compañeros del bosque, mientras que Lupin tiene unas miras más altas, como podemos comprobar leyendo el final de *L'Aiquille creuse*:

> ¡Rey del mundo, ahí está la verdad! ¡Con esta punta de aguja dominaba el mundo entero! ¡Lo

tenía en mis garras, como a una presa! ¡Levanta la tiara de Saitafernes, Beautrelet…! ¿Ves ese doble aparato telefónico…? A la derecha está la comunicación con París; línea especial. A la izquierda, con Londres; línea especial. ¡A través de Londres tengo a América, tengo a Asia, y tengo a Australia! Y en todos esos países, tengo filiales, agentes de venta, ojeadores e indicadores. O sea, todo un tráfico internacional: el gran mercado del arte y de las antigüedades, la feria del mundo.

Seamos sinceros, esto no es Raffles, es Frank Coppola, Cefis, Andreotti, Liggio, Kissinger, Breznev, Nixon y Al Capone a la vez. Es un personaje político.

¿Quién es, pues, Arsène Lupin, y qué significa volver a leerlo hoy día? Las extraordinarias aventuras de Arsène Lupin comienzan en 1904 e inauguran la denominada tercera fase del folletín. La primera era la «socialdemócrata», la de Eugène Sue y la de los Dumas, que floreció hacia mediados del siglo pasado. Con su aparente falta de compromiso, con su deliberada voluntad de entretenimiento, la novela por entregas de la primera época pretendía describir la vida de las clases subalternas, los conflictos de poder dentro de la sociedad, y las contradicciones económicas. Precisamente en esta época es en la que, como observara Gramsci, se abre camino el personaje del Superhombre. Que no es aún el Superhombre de Nietzsche, sino más bien un personaje de cualidades excepcionales que pone al descubierto las injusticias del mundo circundante e interviene para repararlas con actos de justicia privada. Superhombres típicos, en este sentido, son el príncipe Rodolphe de Gerolstein, de *Los misterios de París*, y el conde de Montecristo. El Superhombre del folletín se da cuenta de que el rico abusa del pobre, y de que el fundamento del Poder es el fraude; pero no es un profeta de la lucha social, como Marx, y, por lo tanto, no repara las injusticias subvirtiendo el orden de la sociedad. Sencillamente pone su justicia por encima de la general, destruye a los malvados, recompensa a los buenos, y restablece la armonía perdida. En ese sentido, la novela popular democrática no es revolucionaria, sino caritativa; consuela a sus lectores con la imagen de una justicia de cuento; no obstante, pone al descubierto una serie de problemas y, si bien no ofrece una solución aceptable de los mismos, perfila ya ciertos análisis realistas.

En la segunda mitad del siglo XIX, tras el fracaso de los primeros movimientos socialistas y la tragedia de la Comuna de París, se abre camino el folletín del segundo período. Es la época de Richepin, de Xavier de Montépin, o de Carolina Invernizio. Los ingredientes de la novela popular siguen siendo los mismos: condesas pecadoras, hijos abandonados, reconocimientos teatrales, o asesinatos despiadados. El fondo ideológico, sin embargo, es distinto. Son novelas de «ley y orden»; sus protagonistas son representantes de la alta burguesía y de la nobleza, cuyas virtudes se ven al fin recompensadas por una policía eficiente y magnánima (lejos estamos ya de aquel Balzac que venía a decirnos cuán tenue es la diferencia existente entre el ex forzado, el confidente y el comisario). En otras palabras, la novela por entregas es hipócrita, bien pensante, cargada de cordura, aristocrática, nacionalista, imperialista y antisemita si hace falta. Por lo que a la inventiva se refiere, tiene poquísima; sus

esquemas siguen siendo los de Sue y Dumas. Tampoco el personaje más significativo de esta época, Rocambole, supone la menor innovación: por un momento, predomina en esta serie la glorificación del malhechor, aunque Rocambole no tarda en ser reconquistado para la virtud, y actúa según los métodos del superhombre vengador de la primera época. Eso sí, sus ideales no van demasiado allá; nunca pone en tela de juicio el sistema social existente y se dedica a resolver pequeños problemas de las grandes familias.

Al iniciarse el nuevo siglo, se producen algunos acontecimientos nuevos. Los más significativos son la aparición de Fantômas y Arsène Lupin. De Fantômas se ha hablado ya de sobra, y el rasgo principal de esta saga es que en ella triunfa el delito: las simpatías del público se dirigen hacia el asesino sádico y despiadado, que no recibe su castigo, mientras que la policía se ve reducida al rango patético e irrisorio de la virtud inútil. Cabría preguntarse qué es lo que representa Fantômas y desde luego quizá nada tenga de extraño que se convirtiera en el personaje favorito de los surrealistas. Al margen de ciertos condicionamientos sociales bien precisos, Fantômas representa la irrupción de lo irracional, y convierte el Gran Guiñol en antecámara del teatro de la crueldad. Fascinante como el paraguas de Lautréamont sobre una mesa de disección, Fantômas hace temblar de alegría estética a los fanáticos del acto gratuito, de la escritura automática o de la paranoia crítica. En cuanto al gran público, comienza a disfrutar en lo Inaprensible de aquello que, una vez pasada la época racionalista y legalista de la novela policíaca canónica, le proporcionarán las películas policíacas de posguerra y los spaghetti western, es decir de la satisfacción, no totalmente pacífica —y por lo mismo tanto más excitante—, de ponerse de parte del malvado.

En este marco, Arsène Lupin se nos presenta aparentemente como correlato burgués de Fantômas: fuera de la ley, pero sin crueldad; ladrón, pero con gracia; sin escrúpulos, pero lleno de sentimientos humanos; capaz de reírse de la policía, pero con salero; desvalija a los ricos, sí, pero sin derramar sangre; no tiene ningún contacto con el mundo ambiguo de los *apaches* y de las *gigolettes*, sino que se apresta a penetrar en el Grand Hotel en el que, años más tarde, Fred Astaire y Ginger Rogers bailarán en un derroche de organzas y claquettes. La cosa, sin embargo, no es tan simple, y desde luego no explica el éxito que alcanzó en sus tiempos. En el prólogo a la nueva edición de las aventuras de Arsène Lupin, Oreste del Buono nos advierte que el periodista Maurice Leblanc no era un escritorzuelo de tres al cuarto, pues pretende imitar a Maupassant y Flaubert; en una palabra, sabe escribir. Añadamos que sus historias están montadas con cierto gusto estratégico. Cuando se leen todas las novelas, descubrimos que en el núcleo de cada una de ellas hay una situación espacial —un lugar secreto—, que sólo puede identificarse mediante una reconstrucción memorística: existe un juego espacio-temporal en el que el tiempo proporciona la clave del espacio, que, una vez identificado, pone al descubierto el nudo temporal. Se trata de un juego que aparece una y otra vez en la narrativa de

Leblanc y que, por consiguiente, no tiene nada de casual, pues indica cierta sintonía con los problemas de la literatura de la época.

Pero no es por eso por lo que Lupin gustaba tanto a sus contemporáneos. El motivo es que Leblanc —no sé si por cálculo o por hallarse impregnado inconscientemente de los humores propios de su época histórica— convierte a Lupin en encarnación del héroe francés, representante de una energía, de un impulso vital y de un gusto por la acción no exento de respeto por la tradición. Quiero decir que en Arsène Lupin asoman, y de forma harto evidente, las teorías de Sorel (energía creadora, polémica contra la pachorra y estupidez burguesas, construcción voluntarista de un Mito), de Bergson (un «élan vital» interpretado en clave de superhombre inspirada precisamente en Sorel), y de Maurras (polémica contra la acumulación del Dinero, y cierto sentido místico de la tradición francesa: véase el desenlace de *L'Aquille creuse*).

Lupin organiza el crimen, se burla de la policía, roba dinero, lo derrocha y, lleno de inocencia, se lanza a nuevas aventuras no ya por sed de justicia o por afán de lucro, sino por deseo de poder y para desplegar de manera incluso excesivamente narcisista su extraordinaria energía: «Hay momentos en los que mi poder hace que me dé vueltas la cabeza. Me siento ebrio de fuerza y de autoridad…», exclama en *L'Aquille creuse* mientras, en un gesto de megalomanía, se dispone a dejar en herencia a Francia los tesoros que en otro tiempo pertenecieron a César, a Carlomagno, o a Luis XIV, así como el secreto de una gran base de expansión militar, totalmente inexpugnable, perdida por su país (una vez, aunque Lupin no se atreva a decirlo, que la monarquía cedió su puesto a la vil revolución: y aquí es Maurras quien habla por su boca).

No vamos a mencionar las historias del período de guerra como *Le triangle d'or*, con su relación racista entre el capitán, francés, y su perro fiel, senegalés, ni los elogios nacionalistas del combatiente mutilado —y precisamente por eso tanto más digno de conquistar a la mujer amada. Pero es curioso que al final de *Les dents du tigre* Lupin diga de sí mismo lo siguiente: «¿Ladrón? Sí, lo confieso. ¿Tramposo? No lo niego… Pero también fue algo más. Pues si sirvió de entretenimiento al público por su habilidad y su ingenio, fueron otros los motivos de que la gente se apasionara por él… Despertaba el entusiasmo por su valor, su audacia, su espíritu de aventura, su desprecio del peligro, su sangre fría, su clarividencia, su buen humor, su precioso derroche de energía, cualidades todas ellas que brillaron en una época en la que, precisamente, se exaltaban las virtudes más activas de nuestra raza, la época heroica del automóvil y del aeroplano, la época inmediatamente anterior a la Gran Guerra». Y si resistimos a la tentación de ver en este retrato el elogio del campeón marinettiano-fascista, no podemos dejar de identificarlo, aunque sea en versión reducida y vulgarizada, con el del héroe dannunziano. Tanto es así que el texto citado termina con una frase más que relativa: «Seamos indulgentes con nuestros profesores de energía…». Pues bien, todas estas páginas no tienen nada de anómalas; cualquier

libro de Lupin está plagado de afirmaciones semejantes: «Ella lo vio más grande de lo que era y también más poderoso, mejor dotado que todos los hombres que había conocido, armado de un espíritu más sutil, de una mirada más perspicaz, de unos medios de acción más diversos. Se inclinó ante esa voluntad implacable y ante esa energía que ninguna consideración habría podido doblegar… Por primera vez, tuvo conciencia del ascendiente que ejercía sobre los demás y del poder verdaderamente extraordinario con el que imponía sus decisiones» (*La comtesse de Cagliostro*). Y podríamos continuar. Hasta tal punto que cabe preguntarse si no saldrían de ahí frases como el célebre «*Noi tireremo diritto*» o «Dios podrá doblegar nuestra voluntad, pero los hombres o las cosas nunca», pues el maestro de Predappio[*] no sólo leía novelas populares, sino que también las escribía. No hace falta, sin embargo, hacer filología-ficción, pues las raíces son siempre las mismas, a saber, una filosofía de la energía y de la acción que repite para la pequeña burguesía los lemas de un Nietzsche mal digerido en el momento de máximo orgullo imperialista de una Francia dividida entre Jaurès y la Action Française. No vamos a decir ahora que Leblanc fue un ideólogo del tradicionalismo; a lo sumo, cabría afirmar que fue un artesano sensible que supo descubrir cuál era el bocado preferido de su público burgués. Leído hoy día, Arsène Lupin pierde esas connotaciones propias de su época y vuelve a presentársenos como mero pretexto de entretenimiento policíaco.

No está, sin embargo, de más utilizarlo asimismo como documento de su época y tener presente que, si algo tuvo de bueno, no fue el hecho de ser ladrón, sino el ser un caballero, un ladrón «de guante blanco».

6.7. *Tarzán*

En cincuenta y ocho años de vida literaria —aunque, según el registro civil, sean ochenta y dos, pues su autor hace nacer a nuestro personaje en 1888—, Tarzán ha dado lugar a veintidós novelas traducidas a cincuenta y seis lenguas —incluidos el braille y el esperanto—, con casi veinte millones de copias; ha protagonizado treinta y cinco películas, desde 1918 en adelante, más una vasta serie de falsificaciones, plagios y parodias; y desde 1929 se ha encarnado en casi quince mil tebeos que sólo en Estados Unidos son publicados en doscientos doce periódicos, con una tirada de quince millones de ejemplares diarios. La pasión que ahora vuelve a suscitar en los puertos alpinos, en el macizo central o en l'Île-de-France, nos revela que los elementos desencadenantes de semejante éxito siguen de algún modo vivos. Así, pues, por debajo del «Business Tarzán» debe de haber algún elemento mítico: Tarzán satisface y ha satisfecho unas necesidades profundas, fomenta y ha fomentado unos valores muy concretos. ¿Pero cuáles? Sobre el mito de Tarzán existe ya toda una literatura, con frecuencia de carácter hagiográfico, y no pocas veces de pura demencia «fan», con estudios de una sutileza increíble en torno a la biografía del personaje o a la localización de sus viajes. Ha sido, sin embargo, en Francia donde se han publicado las aportaciones más curiosas desde el punto de vista de una crítica de las costumbres.

Si logramos bosquejar la ficha mitológica de Tarzán, podremos distinguir en él una serie de influencias ideológicas superpuestas.

La primera corresponde a Rousseau. Tarzán o el regreso a la naturaleza. El tema no tenía nada de nuevo, pues, en cualquier caso, se remitía al Mowgli de Kipling, que recogía los informes etnográficos acerca de los pequeños hombres-lobo o de los niños abandonados al nacer y criados por animales (línea que volvemos a encontrar, aunque sea de manera distinta, en el mito de Kaspar Hauser, y que llega hasta la pieza de teatro de vanguardia de Peter Handke). Vemos en Tarzán la fuerza y la pureza del contacto con la vegetación, con el agua y los fenómenos atmosféricos, la carne cruda, los animales, etcétera. No falta ni un solo elemento. Salvo que ahora se combinan con la visión anglosajona del retorno rousseauniano, anticipado por Defoe en su *Robinson Crusoe*, que vuelve a la naturaleza, sí, pero la modifica a su aire reinventando la civilización. El positivismo francés llega incluso a destruir esa línea rousseauniana con *La isla misteriosa* de Julio Verne, donde el ingeniero Ciro Smith transforma la isla salvaje en una especie de *école polytechnique*, fabricando incluso nitroglicerina con una sabiduría de *bricoleur* verdaderamente excesiva. Tarzán no llega ni siquiera a ser un Robinson, pero no tarda en aprender a leer y escribir y domina rápidamente el mundo de los monos —la naturaleza— gracias a un producto de la cultura: un cuchillo. Tarzán con su cuchillo es ya un fragmento de civilización enfrentado a la naturaleza, todavía no corrompida, de los monos que lo educan y a los que, en pago de su acción y como todo agradecimiento, domina y doblega a su capricho.

Este mismo mito, con todas sus contradicciones, reaparece en una película muy reciente, *Un hombre llamado caballo*, en la que el Tarzán de turno —y, mira por dónde, lo mismo que Tarzán es un lord inglés— se enamora de la civilización salvaje que lo ha asimilado a la fuerza, si bien destaca dentro de ella por poseer ciertas técnicas especiales que lo convierten en un individuo particularmente hábil: por ejemplo, vence a la tribu enemiga colocando a sus arqueros en orden de batalla, dispuestos en filas sucesivas, la primera de rodillas, y las demás de pie, y haciéndoles disparar por turno, más o menos conforme a la táctica de Condé en la batalla de Rocroy. O sea, muy bien; Rousseau, sí, pero con alguna que otra ventajilla técnica. Esta corrección americana del mito se combina además con el tema del «fardo del hombre blanco», propio de Kipling. Tarzán vuelve a descubrir la Naturaleza, pero tiene una misión civilizadora o de «policía suprema». En ese sentido, es hermano del hombre enmascarado que vive entre los pigmeos, pero sólo para imponer el orden y la justicia en la selva. Tarzán constituye ya la vanguardia de los «gendarmes del mundo»; cada cinco minutos tiene que cruzar su Mekong para poner orden entre dos grupos rivales: lo mismo da que sean monos, vietnamitas, negros o camboyanos.

Él también, a su manera, lleva consigo la civilización: impide que las criaturas salvajes hagan de las suyas, pero no les comunica su ciencia sino de forma fragmentaria y en los momentos en que resulta imprescindible; como el civilizador blanco que enseña al indígena a utilizar zapatos y a montar en bicicleta, pero que no lo manda a la universidad: en todo caso, le enseña cómo trabajar, pero no la forma de acumular el capital.

Alejándose periódicamente del mundo salvaje, Tarzán tiene también un parentesco lejano con Lawrence de Arabia, aunque eso sí, Tarzán no se va a la cama con los monos. Lacassin subraya, no obstante, el componente homosexual de este mito: Tarzán crea una familia estable sólo en las últimas producciones cinematográficas, pero en las novelas y en los tebeos se halla afectado de un fenómeno típico de «parsifalismo». Las chicas, las reinas vestidas a lo Flash Gordon a las que conoce en los mundos perdidos, en las ciudades ocultas, o en los reinos del pasado, lo engatusan y le hacen toda clase de mimos; pero él, erre que erre, permanece impasible: tiene una misión que cumplir. Ahora bien, en cuanto tiene ocasión de atenazar otro cuerpo masculino desnudo en el énfasis de la lucha —señala Lacassin—, lo hace de mil amores.

¿Será la lucha un sucedáneo del amplexo? En los tebeos, y especialmente en los mejores, como los de Hogarth, la musculatura de Tarzán llega a convertirse en un auténtico motivo plástico, igual que pudiera serlo en un manual de anatomía. En las películas, la figura de Johnny Weissmuller tirándose al agua desde una altura de treinta metros o haciendo posturitas de Apolo recuerda las portadas de las revistas para culturistas fuertes y vigorosos que sólo quieren a su mamá. Por otra parte, el tema del parsifalismo pone a Tarzán en relación con otra rama de la mitología, a saber la de los «superhombres». Desde Hércules —sobre cuyos trabajos han sido

literalmente calcadas muchas de las aventuras de Tarzán— hasta los superhombres de los tebeos actuales, el parentesco es evidente: Tarzán tiene, de los superhombres de tebeo, la corpulencia física, aunque estos últimos acentúan el componente homosexual por medio del traje ceñido y la presencia del *pal*, es decir, del jovencito que actúa como ayudante suyo.

Todas estas ramificaciones míticas, sin embargo, irán diluyéndose a lo largo de las sucesivas adaptaciones cinematográficas, que matan esa pizca de poesía que había en las novelas de Burroughs o en los dibujos de Hogarth y Rubimoor. Tarzán se convierte en un chulo de piscina. Su naturismo se vuelve de tipo turístico. Su vida es regularizada por una mujer fija, un hijo tonto y una mona-criada para todo; aunque esté colgada de los árboles, su casa se enriquece cada vez con más comodidades e inventos de todo tipo; próximamente en esta pantalla aparecerá con su televisión, su lavadora y su frigorífico. Tarzán se zambulle en los ríos, sí (para que los espectadores puedan imitarlo), pero ya no se desplaza colgándose de una liana (pues semejante gesto no está permitido en los *campings* del Club Méditerranée). Se convierte, pues, en el prototipo de rousseauniano consumista, que vuelve a encontrarse con la naturaleza virgen, pero en una *roulotte* instalada en Villa Borghese.

Perdidos todos sus valores míticos y definitivamente aburguesado, Tarzán se convierte así en modelo a partir del cual programar las vacaciones. Realmente no sé por qué últimamente este mito ha reverdecido y recobrado la virginidad en Francia. Lo más probable es que se trate de una forma como otra cualquiera de explotar la nostalgia de los cuarentones, que aquí en Italia ha empezado ya a cebarse en Salgari. Porque lo que es Tarzán no creo que a los italianos los atraiga mucho. ¿Regreso a la Naturaleza? Un pueblo como el nuestro, que es capaz de matar pajarillos, ¿qué no haría con los monos?

7

PITIGRILLI: EL HOMBRE QUE HIZO RUBORIZARSE A MAMÁ[35]

Yo nací cuando Pitigrilli —que contaba ya treinta y nueve años— llevaba publicadas siete novelas, probablemente las más «escandalosas» de su carrera. Cuando apareció *Dolicocefala blonda*, lo único que sabía hacer yo era mirar los dibujos, sin leer el texto escrito, de los episodios de *Il nibbio delle Baleari* publicados en *Il Corriere dei Piccoli*. Cuando empecé a leer libros, no fueron precisamente los de Pitigrilli: y a medida que fui creciendo en edad y saber, a lo más que llegué fue a oír a mi familia hablar de él casi en voz baja y con rubor. Vino después la guerra y la época de las primeras lecturas furtivas, pero como en casa no había ninguna obra de Pitigrilli, estas se limitaron prácticamente a contemplar las imágenes de calmucas desnudas —*à poil*— que aparecían en *Razze e popoli della terra*, de Biasutti, y a alguna que otra ojeada a las novelas de los «húngaros» o a ciertas páginas de Fraccaroli en las que se hablaba de las indígenas malayas que se entregaban temblorosas al hombre blanco bajo el perezoso zumbido de los ventiladores.

Entretanto, leía a Salgan, Verne, la Biblioteca dei miei Ragazzi o la Scala d'Oro. Cuando pude leer a Pitigrilli estaba ya acabándose la guerra, nuestro autor había vuelto al catolicismo (el libro que supone su camino de Damasco, *La piscina di Siloe*, data de 1948), trabajaba en Sudamérica, y aparecía en revistas italianas de segunda fila, como *Le grandi firme*: se había convertido en un mito. No era más que un autor prohibido del pasado, lo mismo que Da Verona y Zuccoli, relacionado con los polvos de arroz y la colonia Coty, con «balocchi e profumi»[*] y con la Mistinguett. Para colmo habían empezado a propalarse una serie de rumores ambiguos sobre Pitigrilli, según los cuales se hallaba comprometido en no sé qué doble juego. No poseo ni una sola prueba de que tales infundios fueran verdad y únicamente dispongo de los textos del propio Pitigrilli, que con irritación denuncia repetidamente a los «imbéciles» que pretendían difamarlo por envidia. Por otra parte, en estas páginas no pondremos nunca en tela de juicio a la persona de Dino Segre, sino a Pitigrilli concebido como «texto», y si llegamos a efectuar observaciones sobre su ideología será siempre basándonos en sus escritos. Todo esto lo digo porque para todas las personas de mi generación —nacidas a comienzos de los años treinta—, Pitigrilli estaba condenado a seguir siendo únicamente un mito relacionado con ciertas reticencias maternas: secretos de alcoba, a mitad de camino entre la Escena Primitiva y los encajes de la combinación. Por eso no había leído nada de Pitigrilli hasta hace un año, cuando, tras recibir el encargo de ampliar el mencionado prólogo, lleno de nostalgia *art déco* y

con el acicate de mi interés por la literatura de consumo, empecé a explorar con tesón sus obras completas.

Primera sorpresa: Pitigrilli era un escritor agradable, ingenioso y rápido, fulminante. Gustaba en su tiempo y todavía puede gustar hoy día. Enseguida, sin embargo, se le ve la tramoya, pues su técnica se basa en la composición de piezas prefabricadas, y la fangosidad de su producción lo hace sumamente repetitivo.

Segunda sorpresa: Pitigrilli era un escritor casto. Y no digo ya en las obras posteriores a su conversión, ni siquiera en novelas como *Dolicocefala bionda*, que sigue a otras cinco publicadas anteriormente, por más que su autor no tardara en repudiarlas en bloque y no permitiera que fueran reeditadas. Me refiero a esas cinco «obritas inmortales», escritas entre 1920 y 1923 (*Mammiferi di lusso, La cintura di castità*, *Cocaina*, *Oltraggio alpudore*, y *La vergine a 18 carati*). Teniendo en cuenta que Pitigrilli tuvo tres épocas, la «pecaminosa», la laico-escéptica y la escéptico-religiosa (1920-23, 1929-36, y 1948-71), podríamos decir que en la primera se recrea en sensualidades a la D'Annunzio (o a la Da Verona), en la descripción de brazos desnudos y empolvados, tobillos fragantes, escotes vertiginosos y ojos pintados; que en la segunda describe la entrada de los protagonistas en la habitación de un hotel para a continuación presentárnoslos a la mañana siguiente conversando como dos tortolitos mientras se arreglan; y que en la última relata un tipo de aventuras que, por lo que al sexo se refiere, podría incluso leerlas una monja.

Así, pues, ¿dónde estaba la peligrosidad de Pitigrilli? En la desenvoltura libertina con la que trataba los mitos de la sociedad en la que vivía, en el escepticismo, en la descarada utilización de unas paradojas que cabría etiquetar de «corrosivas» —pero que de corrosivas tenían poquísimo, pues formaban ya parte de una *koiné* parisinizante para uso de la clase media—, y en la frialdad irónica con la que hacía alusión a adulterios, concusiones y falsedades ideológicas: materiales, en definitiva, todos ellos de uso común, que él utilizaba con prejuicios moralistas tácitos, sí, pero, como suele decirse, sin pelos en la lengua. Por eso, de vez en cuando, siempre había un gobernador de provincia o un comisario de policía que secuestraba sus obras, mientras los gerifaltes fascistas las leían a escondidas entre risotadas maliciosas. Pitigrilli fustigaba las costumbres de la era lictorial, pero respondía a los ataques del *Popolo d'Italia* recordando que amar a Italia no significa ocultar que «un cobrador del tranvía de Borgo San Donnino se mojó el pulgar con saliva para arrancar el billete, o que un día en un bar de Sant'Agata pedí un café y me sirvieron achicoria». En medio de la perplejidad política que ello suponía, Mussolini mandaba un telegrama a su periódico con un lapidario: «Pitigrilli tiene razón», y la cosa no pasaba de ahí. Otras veces, algún juez especialmente concienzudo lo sentaba en el banquillo de los acusados, en primer lugar por ser un escritor «subido de tono», y además por no estar dado de alta en el partido. Por lo que al partido se refiere, Pitigrilli respondía: «No me ocupo de política; nunca me inscribiré en ningún partido porque siempre resultará más de mi agrado el hombre inteligente del partido contrario que el idiota

del mío»; y en cuanto a la obscenidad, apelaba siempre a un juicio emitido por Mussolini que le había contado De Bono («Pitigrilli no es un escritor inmoral; se dedica a fotografiar su tiempo. Si la sociedad está corrompida no es culpa suya»). Cuando secuestraban sus libros, citaba a De Bono, por entonces gobernador de la Tripolitania, que anteriormente, en los tiempos en que había sido jefe superior de policía, había revocado una orden de secuestro semejante. El triunviro prestaba su testimonio por comisión rogatoria, y Pitigrilli era absuelto. Por otra parte, las causas del carácter provocador de Pitigrilli habían quedado ya suficientemente explicadas por Mussolini, a quien nuestro autor cita siempre con respeto (a los fascistas suele hacerlos víctimas de su ironía, cada vez que hace referencia a las matanzas nazis se indigna con sincero dramatismo, pero siempre que alude a Mussolini lo hace con cierto pudor deferente): «Me gustan sus libros», le había dicho el Duce, «pero usted no es un escritor italiano: es un escritor francés que escribe en italiano» (*Pitigrilli parla*, 237-242).

Yo diría que en este sentido el Duce sigue siendo una autoridad: en su calidad de pequeño-burgués con un baño de cultura transalpina, Mussolini representa al lector italiano medio de la época, que en Pitigrilli advertía algo que no era de casa. Olfateaba en él venenos parisinos, y con toda razón, pues Pitigrilli no hacía más que trasplantar a la provincia de Turín primero y a la Italia provinciana en general después cierta elegancia *boulevardière* escéptica al servicio de una irritación de toda la nación ante las disfunciones del cuerpo social, del gobierno, de las profesiones liberales, y de la cultura. Por otra parte, él mismo cita en varias ocasiones a los escritores que influyeron en él: Voltaire, por supuesto —*comme tout le monde, d'ailleurs*—, y además los dos grandes maestros del anarquismo cultural-popular, Barbusse y Nordau; por último, los grandes humoristas parisinos, Tristan Bernard o Cami. Cita también de vez en cuando a Oscar Wilde y al Flaubert del *Dictionnaire*. En la sombra se hallaban, naturalmente, asimismo Papini y el Giuliotti del *Dizionario dell'omo selvatico*, pero, que yo sepa, Pitigrilli cita una sola vez a Papini y, cuando lo hace, es para decir que sólo leyendo *Ventiquattro cervelli* y *Buffonate* conseguía enfocar bien sus propias ideas (*Pitigrilli parla*, 123). Volviendo a las influencias parisinas, no sólo afectan a su estilo —brillante, inmediato, sintácticamente elemental —, sino también a su onomástica: se citan en francés incluso autores latinos, italianos o flamencos: Pitigrilli habla de «Scot Erigene» (*Lezioni*, 191), de «Andrea Vesale» (*Meravigliosa*, 67), de «Leon X» (*Dolicocefala*, 145-88), etcétera, como quien, en definitiva, se ha hecho con una cultura únicamente a orillas del Sena, por más que —como se especifica en *Pitigrilli parla*— nuestro autor hubiera estudiado en el *alma mater* turinesa derecho y filosofía. Lo más probable, en cualquier caso, es que su estancia en París y la actividad periodística desarrollada durante largos años en esta ciudad lo marcaran profundamente. En la Italia de aquellos años, París representaba el Pecado: ergo Pitigrilli era el Pecado. Bastaba para ello que describiera las luces de Pigalle. Y lo cierto es que las describe en cuanto tiene ocasión. ¡También hay que

comprender a los gobernadores civiles del período fascista!

7.1. *Mamíferos de dieciocho quilates*[*]

Pitigrilli empieza como periodista entre Turín y Milán, y en dos años publica cinco libros, tres relatos y dos novelas. La primera colección de relatos se titula *Mammiferi di lusso*: posteriormente el autor diría que eligió este título casi por casualidad, porque causaba sensación, pero esta elección nos sugiere ya una poética del inmoralismo ligero y una ideología de la mujer cortesana y profesional de la inconstancia que dominarán en sus primeras obras. El motivo de que estos relatos un poquitín subidos de tono fueran considerados pornográficos lo explicaba el propio autor en 1935 (*Dizionario,* s. v. "pornografía"): «Si los personajes de una novela tuya se lavan antes y después de hacer el amor y en el baño echan un poco de agua de colonia, eres un pornógrafo. Si no se lavan, eres un verista». Por otra parte, el autor publicaría su primer libro tras desarrollar cierta actividad como articulista a través de la cual había ido dibujando ya su personaje. En la edición de *Mammiferi* que he encontrado en la biblioteca pública de Milán —pues el autor retiró de la circulación todas las copias existentes y prohibió que se volviera a publicar—, un tal A. G. intenta defender al autor de la fama de ateo que lo acompaña y cita ciertos pasajes de una autobiografía no mucho mejor identificada aparecida en no sé qué revista. Se deduce de ello que sus conciudadanos —de Turín— pretendían achacarle una «fama de pederasta, de chulo de las mujeres y amante de mi hermana [¿de cuál?]… La primera acusación es la que menos me ofende, pues cuanto más voy conociendo a las mujeres, más me gustan los pederastas…». En lo concerniente a la política, su credo era: «No entiendo nada de política. A veces leo el artículo de fondo de mi periódico para saber cuáles son las ideas de mi director y, por ende, cuáles deben ser mis auténticas y espontáneas convicciones políticas». Probablemente fuera el período en el que Pitigrilli era corresponsal de *L'epoca*, diario dirigido por Tullio Giordana, su maestro de periodismo (a quien después del 25 de julio de 1943 elevará por plebiscito popular a la dirección de la *Gazzeta del Popolo*). A este respecto —según las confidencias de *Pitigrilli parla*— el joven periodista da muestras del desparpajo profesional que atribuirá más tarde al protagonista de *Cocaina*: Pitigrilli se inventa para Giordana el informe de una conferencia a la que no asistió y que, en realidad, no llegó a pronunciarse, mientras que el protagonista de *Cocaina*, corresponsal en París —donde poco después mandará efectivamente Giordana a Pitigrilli—, se inventa la crónica de una ejecución capital que, en realidad, ha sido postergada. Al poco tiempo de terminar derecho, Pitigrilli acabó Filosofía, facultad en la que se había matriculado únicamente por amor a una estudiante, si bien en realidad a las únicas clases a las que asistía era a las de medicina, y su manera de abordar el periodismo sería la misma que aquella con la que abordaba la política: como un reto, como una provocación, un juego, un entretenimiento y una forma de perseguir su ideal de objetividad entendida como verdad contra corriente: enviado como corresponsal a Fiume durante la

empresa dannunziana, demostrará que esa zona tiene sentimientos yugoslavos (más tarde cambiará de opinión y se reconciliará con el Poeta Soldado).

La idea que tiene de la literatura es ya muy clara: «Detesto la literatura en la que aparece gente en mangas de camisa que riega el huerto, juega a las cartas, se suena las narices con los dedos, y en la que las mujeres se llaman "mamma Rosa" y los hombres "compare Tonio". Leo únicamente novelas y relatos en las que los hombres utilizan camisas de seda y las mujeres se bañan todas las mañanas».

En cuanto al sexo opuesto, dice: «Todas las mujeres son unas prostitutas, menos nuestra madre y la mujer que amamos en la actualidad. En toda mujer se esconde una prostituta igual que en todo hombre hay un soldado. Las mujeres virtuosas constituyen casos excepcionales, como los quintos considerados inútiles o los insumisos». Estas últimas afirmaciones son tan descaradamente provocativas, que parecen haber sido dichas «a contrapelo». Pero las novelas de la primera época se mantienen fieles a este principio. Y es que Pitigrilli conoce a su público. Y a tenor de las citas mencionadas podemos comprobar que ni siquiera pretende ser «literario» ni original. Lo que hace sencillamente es seguir la moda.

Eso no quita para que a su manera sea también un moralista. Y si en los relatos de *Mammiferi di lusso* celebra la inconstancia femenina y canta a la modistilla que llega a cortesana, en *Cocaina*, su primera novela, de 1921, la descripción del ambiente viciado de los locales de Pigalle frecuentados por los cocainómanos posee unos rasgos veristas que recuerdan el populismo de un Paolo Valera o —si se prefiere— de un Mastriani reciclado y pasado por polvos de talco para bebés:

> El hombre avaro hasta la locura, la mujer ansiosa de joyas hasta el delirio, no idolatran tanto sus tesoros como el cocainómano su polvito. Para él, esa sustancia blanca, chispeante, y amarga es algo sagrado: le dedica los nombres más cariñosos, más tiernos y dulces; le habla como se habla a una amante a la que reconquistamos cuando la creíamos perdida para siempre: la cajita de la droga es sagrada como una reliquia, y para él es digna de una custodia, de un altar, de un pequeño templo. La pone sobre la mesilla y la mira, la llama, la acaricia, posa sobre ella la mejilla; llega incluso a estrecharla contra su pecho.
>
> Una de las mujeres, en cuanto aspiró su dosis de polvo, se precipitó sobre el hombre que se la había ofrecido y, mientras este se disponía a acercar a su nariz los residuos que quedaban en la caja, le agarró la mano y, sujetándola fuertemente entre las suyas, se la llevó al rostro y aspiró temblorosa.
>
> El hombre, asiéndola con fuerza, se liberó de ella y aspiró voluptuosamente el resto. La mujer entonces tomó la cabeza de él entre sus manos (¡oh, aquellos dedos exangües clavados como zarpas en sus cabellos negros!), y con los labios húmedos, vibrantes, palpitantes, se lanzó sobre su boca, le chupó ansiosamente el labio superior, e introdujo la lengua en su nariz para recoger las escasas partículas que pudieran haber quedado en el orificio.
>
> —¡Me vas a ahogar! —gruñía el hombre con la cabeza vuelta hacia atrás, sujetándose al respaldo con los brazos extendidos: tenía completamente hinchadas las venas del cuello, y el hueso hioides subía y bajaba con los movimientos inconexos de la deglución.
>
> La mujer parecía una pequeña fiera que, antes de devorarla, saborea el perfume de la carne que aún no ha mordido; semejaba un hermoso vampiro; daba la sensación de que sus labios se pegaran enérgicamente al rostro del hombre mediante la fuerza neumática de la boca ansiosa.
>
> Cuando se separó, tenía los ojos velados como los de un gato cuyas pupilas se abren delicadamente mientras duerme; y en la boca abierta —los labios no lograban juntarse de nuevo, como si estuvieran paralizados— los dientes reían, como los dientes de los muertos, sobre la máscara muda.
>
> (*Cocaina*, 22-23)

En cuanto al estilo de estas primeras novelas, basten otras dos citas, siempre de *Cocaina*. Veremos que los modelos dannunzianos seguían vivos también en nuestro iconoclasta, que todavía no pone de manifiesto las cualidades de escritura rápida, aparentemente antirretórica, y carente por completo de florituras, de las que hará gala en los libros del período escéptico-laico.

—¡La danza del Bengala! —anunció el bailarín. Un turbante de seda blanca le ceñía la frente, sujeto por un gran brillante del que arrancaba una voluminosa *aigrette*. La mujer, completamente desnuda y depilada, llevaba la cabeza cubierta con un camauro de oro rematado por dos tiras que bajaban por los carrillos, acentuando la forma oval del rostro. La amarillez broncínea y la humedad lustrosa de la carne vibraban, temblaban con sus movimientos felinos: su cuerpo tenía unas convulsiones elásticas que alternaban con insidiosas y breves perplejidades, como un joven jaguar vacilante y ansioso por brincar: en los ojos, rodeados de una ancha raya de antimonio, brillaba una turbia languidez opiácea: la piel exhalaba un ambiguo, aunque fortísimo aroma a azafrán, sándalo y benjuí; en el rostro moreno, de reflejos verdosos, el fulgor de la dentadura parecía un abrecartas de marfil sujeto entre los labios abiertos; y los brazos flexibles se retorcían, se enredaban, se remetían elásticamente hacia dentro, se pegaban al cuello, se deslizaban por las caderas, serpenteaban sobre el vientre, y rebotaban valientemente como dos sierpes, cuya cabeza simulaba abriendo y encogiendo rápidamente los dedos, adornados con dos luminosas calcedonias, fascinantes y frías como dos ojos de mirada magnética. El cuerpo del joven jaguar se debatía desesperadamente entre las opresivas espirales, y la sonrisa esmaltada se descomponía en un gesto preagónico.

(*Cocaina*, 78)

La mujer se había hundido en un sopor casi cataléptico.

Tito le levantó la falda con desmayo, con dedos inseguros, poco a poco, a fin de saborear la progresiva revelación, hasta llegar a la mitad del muslo; llevaba las medias sujetas por una cadenita de platino y perlas, cerrada por una hebilla ornada con signos armenios. Con gesto leve, religiosamente, como si pelase una almendra, como si destapase una reliquia, replegó la media sobre sí misma, se la bajó hasta mitad de la pantorrilla, y contempló la suave cavidad de la corva —¡en las mujeres son mucho más excitantes las cavidades que las convexidades!—, limitada por dos tendones, finos como cuerdas de guitarra.

Era un magnífico cáliz.

Una copa de champaña, aún intacta, estaba humildemente en pie allí cerca; en sus bordes, un poco de espuma deshecha: desde el fondo ascendían unas cuantas pompitas que desaparecían en la superficie. Tito la cogió con dedos temblorosos por el esbelto pie y vertió su rubio contenido en aquella dulce concavidad: no se perdió ni una gota: la mujer no se inmutó: su corva era ancha como una boca abierta.

—¡Kalantan! —gimió Tito.

Ante aquella copa de carne blanca, Tito se inclinó con su boca seca de fiebre, y sorbió con los ojos cerrados.

—¡Kalantan!

Parecía que estuviera bebiendo en una magnolia.

(*Cocaina*, 82)

No me parece que haya nada más que decir del primer Pitigrilli. Excepto adelantar la sospecha de que el autor repudió sus primeras novelas no por razones morales, sino estéticas. A fin de cuentas, en sus obras posteriores logró hacerse con un estilo más original y más moderno. *Cocaina* se deja leer únicamente en cuanto documento; *Dolicocefala* puede proporcionar aún cierto placer narrativo, aparte del interés documental que pueda suscitar.

Pero la fama del Pitigrilli cínico, maldito y libertino, sigue basándose en estas primeras obras. Nuestro autor no lograría librarse nunca de ella. Eliminada la

incontinencia sexual, se daría a la incontinencia intelectual. *Viveur* de las ideas, será a esta pasión a la que deba su éxito popular y sus limitaciones culturales.

7.2. *Oscar Shaw en Ruritania*

El lector que dispone, a modo de muestra, de *L'esperimento di Pott* (1929) o de *Dolicocefala blonda* (1936), siempre puede, haciendo un pequeño esfuerzo de abstracción, construirse un modelo de todas las futuras novelas de Pitigrilli (y de gran parte de sus relatos). Siguiendo este tipo de líneas se moverán, por ejemplo, *I vegetariani dell'amore* (1931), *La meravigliosa avventura* o *Lezioni d'amore* (1948).

Así, pues, cójase un personaje excepcional de sexo masculino, con nombre correspondiente a una nacionalidad imprecisa (Teodoro Zweifel, Paolo Pott, Esaù Sanchez, Nicola Flamel) que conoce a una mujer excepcional, con nombre correspondiente a una nacionalidad imprecisa (Giudi Olper, Nika, Flammèche). Hágase que se muevan en un ambiente de nacionalidad igualmente imprecisa: para empezar París, pero después cualquier principado centroeuropeo, que tenga a la vez algo de Liechtenstein y algo de Montecarlo, una familia reinante, un parlamento ficticio, unas cuantas multinacionales, un casino, grandes hoteles, y un lago: en una palabra, la inmortal Ruritania del mundo de opereta (unas veces será Slivonia, otras Poldavia, países en suma cuyos habitantes tienen unos nombres franco-germano-moldavos). Hágase que el personaje de sexo masculino sea un hombre excepcional, dotado de una intolerancia programática para la estulticia de la sociedad moderna, capaz de definir sarcásticamente la imbecilidad de los gobernantes, la falta de honradez de los jueces, la desidia de los funcionarios, la incompetencia de los médicos, el egoísmo de los ricos, o la villanía de los pobres. Hágasele elaborar un programa de oposición paradójica que lo lleve a convertirse, a través de la persecución, en el hombre del día, idolatrado por las mujeres, mimado por la prensa, y asediado por las cazadoras de autógrafos. Hágasele mover en un ambiente que habla como Homais y al que él responde con aforismos sacados del *Dictionnaire des idées reçues* de Rivarol, Vauvenargues, La Rochefoucauld, las comedias de Oscar Wilde y las obras completas de George Bernard Shaw. Hágase que conozca a una mujer apasionada o cínica (o mejor ambas cosas a la vez, escondiendo una virtud bajo la capa del vicio contrario, o viceversa), siempre lúcida y consciente de los ritmos de la vida. Que la mujer posea un cálido olor de polvos de arroz y unos labios como una herida sangrante; o bien hágase que sea una chica eficiente, con traje de chaqueta de Chanel, de tipo emprendedor; en cualquier caso, siempre será seductora, coqueta, e intelectual sin llegar a ser una sabihonda (como serán todas las que la rodean). Hágaseles hablar a los dos sin parar (la acción se reducirá al mínimo) y preguntarse por el sentido del amor, de la vida, la política, la ciencia y la honradez. Sea ella como la Roxana de Rostand, que no se entrega a su amante si este no la deleita primero con todo un ensayo crítico en torno al amor, aunque en él buscará no ya la sutileza barroca, sino la precisión y la fantasía enciclopédicas. Que los diálogos sean como una partida de ping pong a golpe de Treccani,[*] sin que aparezca un solo argumento

que no se base en una referencia erudita utilizada de manera anómala («¿Disgustos? … Cuando pienso que la estrella Aldebarán dista de nosotros cincuenta y cuatro años luz, ¿qué me importa lo que pueda sucederme?», *Pott*, 17, 222; «“¿Para comprobar que soy hermosa debisteis esperar que pasaran tres semanas?”. Y él respondió: “Antes de afirmar que el cuadrado de la duración de las revoluciones planetarias es proporcional al cubo de los grandes ejes de sus órbitas, Kepler estuvo pensándoselo diecisiete años”», *Dolicocefala*, 16, *11*). Sígase con este ideal de diálogo docto y chispeante hasta el agotamiento. Al final, hágase que el chico, que llevado de sus sueños de pureza caprichosa e irreal habrá echado a perder todas las ventajas con las que contaba, si bien en el ínterin se habrá hecho con otras tantas, tras convertirse en una especie de admonición, bandera y ejemplo para la mayoría, y por ende —a su manera— en maestro de revolución, se sienta decepcionado y herido; muera ella devorada por un mal incurable o desaparezca consumida por otro mal igualmente incurable, el cinismo, el realismo desencantado, la inconstancia femenina. A él no le quedarán más que unos cuantos afectos y valores elementales, un niño o el exilio. Cincinato de la cultura y la vida mundana, Rimbaud de la efervescencia, el héroe pitigrilliano descubrirá una pálida sombra de fe y envejecerá con ella, o bien desaparecerá lejos del mundo, de sus pompas y sus obras. Esta es la trama y el pretexto. El fondo de la narrativa pitigrilliana, sin embargo, es muy distinto. Es una batalla de ideas. Sin que por ello, desde luego, podamos decir que Pitigrilli es un estratega. No sabe cuál va a ser la jugada final, porque no tiene un concepto de victoria. Es un táctico de la cita brillante. Sus batallas son como partidas de ajedrez, en la que las blancas y las negras se eligen por un accidente del destino y, una vez concluida la partida, puede incluso cambiarse de color. Esta no ideología determina su técnica de la paradoja, que en realidad constituye una combinatoria del aforismo.

Pero para comprender su táctica es preciso entender su falta de ideología. Por eso, antes de llegar a su teoría del aforismo —sobre la cual tenía unas ideas muy claras— será preciso pasar por el universo de sus otras teorías —relativas a la política, el sexo, el arte, y la historia—, sobre las cuales, en cambio, carecía voluntariamente de ideas; o simplemente tenía muy pocas.

7.3. *Un anarcoconservador*

Leyendo lo que Pitigrilli decía de las mujeres y del amor, llegamos a la conclusión de que era un «escéptico». Pero no es cierto que el escéptico no cree en nada. Cree en su escepticismo, esto es en la capacidad crítica de la razón. Y ese escepticismo le proporciona una virtuosa imperturbabilidad. Pero Pitigrilli era un moralista (incluso cuando escribía *Cocaina*) y en resumidas cuentas la relatividad de los valores, en vez de proporcionarle una varonil firmeza escéptica, lo empujaba al desdén y al sarcasmo; tanto es así que, en cuanto pudo, se aferró a un valor supremo, la religión, hasta llegar al cual anduvo probando muchos otros valores, entre ellos el espiritismo.

Teniendo en cuenta el modo en el que manipula las ideas y las palabras —como veremos en el apartado siguiente—, se diría que era un «cínico». Pero el cínico saca un placer del desprecio que demuestra a los demás seres, reducidos a la condición de simples medios para conseguir la satisfacción de sus pasiones, mientras que Pitigrilli tenía un sueño de honradez a toda costa, y cuando habla de sí mismo —y lo hace muy a menudo— intenta siempre presentarse como un férreo contestatario que se ve superado por la estupidez y la vileza —además del cinismo— de los demás. Al creerlo escéptico y cínico, sus contemporáneos le regalaron el éxito, si bien él insistía en decir que presentaba a la sociedad tal como era. No sólo al leer sus obras tardías, como por ejemplo *Mosè e il cavaliere Levi* (1948), sino incluso las primeras, se da uno cuenta de que, si Pitigrilli hubiera podido construirse una sociedad conforme al modelo de sus propios deseos secretos —o al menos de sus ideas sublimadas—, habría optado por una sociedad patriarcal basada en la familia, con una responsabilidad moral encargada de controlar el adulterio, unas mujeres virtuosas, una religión sincera, unos difuntos debidamente honrados por sus parientes, un respeto de los pactos firmados, o una absoluta integridad por parte de los que ejercen las profesiones liberales. Amigo de Gozzano, a quien en su última época evocaría en varias sesiones espiritistas haciendo de médium para obtener algún que otro poemilla, su sueño secreto era la señorita Felicita.[*] Parece estar diciendo: «No, no la quiero», pero en realidad suspira: «¡Ay, ya no existe!». Escribiendo los libros que escribe no hace nada por resucitarla, pero en el fondo de su corazón la desea; salvo que está convencido de que, si existiera, no sabría ya qué contar.

Pues bien, este modelo de conservador insatisfecho, que se nutre de lamentos sobre lo mal que va la cosa pública, que no admite ninguna propuesta operativa porque se percata de los inevitables compromisos que ello comportaría, y que lamentándose del universo social se considera a sí mismo el único y verdadero revolucionario posible, por la sencilla razón de que exige a la historia que se mueva conforme a sus deseos superficiales e imposibles, este contestatario regresivo, en fin, este subversivo tradicionalista, tiene, aunque nos desagrade, un nombre muy concreto. Y ese nombre es el de *qualunquista*.[**] Pero si este término resulta

demasiado poco preciso o suena demasiado a una determinada época, siempre podemos forjar otro, acaso más adecuado para un hombre como Pitigrilli: el de *anarcoconservador*.

Paolo Pott escucha al viejo magistrado del tribunal de apelación pronunciar la siguiente profesión de escepticismo: la verdad no existe porque bastan dos copitas de coñac para modificarla; la justicia se halla determinada por dos décimas de fiebre que alteran la lucidez del juez; la molestia producida por un zapato que hace daño puede cambiar la manera de pensar de un hombre. El escéptico intenta moverse con prudencia en un universo en el que los seres humanos llevan zapatos que les hacen daño, se hallan afectados de fiebre y beben coñac. El anarco-conservador, en cambio, elabora una invectiva contra la imperfecta humanidad de los jueces. El escéptico sabe que la política vive del compromiso. El anarcoconservador afirma que toda la gente que se dedica a la política lo único que hace es engañar al pueblo. El escéptico ve la política como el arte capaz de guiar al hombre en un mundo en el que el hombre es un lobo para el hombre. El anarcoconservador protesta contra los lobos, como si hubiera hombres que no lo son; se llena de indignación, pero piensa que la indignación de los demás no es sino astucia y demagogia; protesta contra los males de la sociedad, pero sobre todo protesta contra los que protestan contra los males de la sociedad: por eso nunca tiene soluciones, a no ser que se trate de soluciones paradójicas o infantilmente subversivas —«¡No paguemos los impuestos! ¡Total, se los acaban comiendo los ministros!»—. En cualquier caso, carece de ideología.

Ya hemos visto en el apartado anterior lo que pensaba Pitigrilli de las opiniones políticas. No se inscribe en el PNF no por ser antifascista, sino por los motivos expuestos en el *exergue* de *Dolicocefala*: «Comprendo que se bese a un leproso, pero no admito dar la mano a un imbécil». Su antifascismo —que le acarreará no pocos disgustos— es en realidad un afascismo. Es tan poco ideológico, que ante Mussolini se deja conquistar por la autoridad y la eficacia del individuo; o cuando menos, de su magnanimidad, en nombre de la cual Mussolini absuelve en dos ocasiones a Pitigrilli reconociendo su inteligencia (quien desconfía de las ideas, desprecia las categorías —lo mismo da que sean políticos, médicos, abogados o farmacéuticos, al fin y al cabo todos son un hatajo de embaucadores—, pero es víctima de la fascinación del individuo dotado de autoridad). Pitigrilli sospecha de Marinetti y del futurismo; considera que los movimientos de vanguardia son el último refugio de los incapaces y de los analfabetos (¡un cuadro abstracto lo pinta cualquiera!); se irrita, y con razón, porque un subversivo como Marinetti entre triunfalmente en el *establishment*, pero aprueba a Mussolini «porque no podía soportar los ruidos ni las disonancias, ni las extravagancias pictóricas; le gustaba la pintura clásica, había prohibido el claxon de los automóviles por las calles de Roma, y tocaba en su violín a Pergolesi, Paganini o Grieg. Estaba demasiado empapado de la sana y concienzuda pintura del siglo pasado —Michetti, Fattori, Tallone— y amaba demasiado a Italia, a esa Italia que enseñó al mundo entero lo que es la pintura, para apoyar personalmente un tipo de arte que en

Francia se llama “le genre loufoque”, es decir loco, y en Alemania “entartete Kunst”, es decir, arte degenerado». Y estas palabras datan de 1949 (*Pitigrilli parla*, 91), aunque para entonces viviera en Argentina, sin darse cuenta de los fantasmas ideológicos que está evocando cuando cree que está ironizando sobre los restos de la sociedad fascista. Por lo demás, siempre a propósito del arte contemporáneo (*Meravigliosa*, 41-42), define a los poetas de vanguardia como «ultramodernos», y los tilda de «incomprensibles que llaman idiota a Victor Hugo». Estamos en 1948, y al año siguiente (*Pitigrilli parla*, 85-86) alude a Picasso y a Modigliani comentando que los carniceros que compraron sus cuadros por una miseria tienen hoy en sus casas obras que valen millones, aunque da a entender que realmente él no puede apreciar «esos ojos que lloran entre las cuerdas de una guitarra» ni «los infantilismos como los que pueden verse en el cuaderno de cualquier niño del parvulario».

Volviendo a la política, es curioso que en el *Dizionario antiballistico*, pese a recoger millares de comentarios y aforismos ajenos, todos los que corresponden a la voz «política» son de carácter *qualunquista* —nada tiene que ver la época—, y en el fondo vienen a definir la política como el arte de enriquecerse a costa de los demás. Con todo, aspira a hacer política. *La meravigliosa avventura* cuenta la historia de un personaje excepcional que, tras ser condenado injustamente y luego declarado inocente, pide a modo de resarcimiento que se le permita cometer tantos crímenes como corresponderían a los años que ha pasado en la cárcel sin tener culpa ninguna, y se divierte castigando de manera ilícita —pero justa desde el punto de vista moral— a diplomáticos traidores y jueces prevaricadores. El protagonista, Nicola Flamel, tiene todos los atributos del héroe justiciero del folletín decimonónico, que pone sus actos de superhombre por encima de la debilidad de las leyes; Pitigrilli, sin embargo, presenta su novela como si fuera una obra revolucionaria, incluso «de extrema izquierda», «empapada», eso sí, «de fe», aunque el conflicto de Flamel —por lo demás brevísimo, pues enseguida se apodera de él un deseo irrefrenable de retirarse del mundo, donde no pueda ser contaminado— se plantea en la clave de su *Dizionario antiballistico*, esto es, como «un *anti* general contra todo tipo de trolas, sea quien sea el que las haya inventado» (que recuerda aquello de «Accidenti al capezzatori!»).[*] Al final, sus personajes revolucionarios hacen bueno el aforismo tan lúcidamente enunciado por su autor en una conferencia de 1930 (*Dizionario*, 260): «Se nace incendiario y se acaba bombero».

Ello no quita para que las páginas de Pitigrilli hagan gala a menudo de una sincera indignación ante los grandes males de la sociedad: pero si bien condena el aborto de los ricos, que deja sin resolver el problema del aborto de los pobres, si bien protesta incluso contra la sentencia que condena a quien robó empujado por el hambre y absuelve al gran especulador, ello no altera ni un milímetro su postura de insatisfacción generalizada ni la convierte en una postura de propuesta política. Por lo demás, Pitigrilli responde completamente al papel de anarcoconservador, y sus irritaciones irreales lo llevan a criticar el hoy a costa incluso de revalorizar todo

nuestro ayer. Los fascistas le dan algún que otro disgusto por adoptar con total despreocupación posturas radicales, pero tras la liberación no se le ocurre nada mejor —siendo judío— que atacar a los judíos. Habla luego irónicamente de la indolencia de los antifascistas del destierro, que se pasaron la vida en el extranjero sin dar golpe (*Pitigrilli parla*, 113); se lamenta de los campos de concentración nazis y acto seguido menciona a las «300 000 personas asesinadas en el norte de Italia después de la liberación»; ayuda a un comunista a escapar a Suiza sólo por fastidiar al Tribunal Especial (*Pitigrilli parla*, 110), pero recuerda que «aquellos que incitan a poner cirios en el altar de los ideales… en el noventa por ciento de los casos tienen una fábrica de parafina que los subvenciona» (*Meravigliosa*, 43).

El relato titulado «Desarrollo» (*Lezioni*, 196), que habla de un profesor empeñado en que sus alumnos hagan unas redacciones más sinceras, acaba de la siguiente manera:

> Ahora se hallan diseminados decentemente por el mundo. Uno es anticuario, otro periodista, otro sociólogo: falsifican respectivamente el pasado, el presente y el futuro… Hay uno que no hace nada en concreto, sino que vive en armonía con su prójimo, pensando que todo puede ser verdad, que nadie está completamente equivocado y que nadie tiene completamente razón. El hijo del banquero es el único que no supo extraer ninguna enseñanza útil de la escuela. Trabaja como profesor.

Y así, si el último chiste parece rescatar la amargura de los primeros, todos ellos en conjunto niegan lo que el relato esperaba al menos afirmar, es decir, que puede haber una forma de enseñar no conformista.

Por otra parte, el *qualunquismo* de Pitigrilli no se basa tan sólo en su psicología, forma extrema de un escepticismo original y cultivado. Supone también un proyecto de poética y, en vista del éxito cosechado por la poética, un mecanismo de éxito. Lanzado a desmistificar a todo y a todos, incluso —quizá— a sí mismo, Pitigrilli aparece sin máscara en su *Dizionario* (198):

> Ya que hemos empezado con las confidencias, reconozco que he fomentado el vandalismo del lector. Me explicaré: por la calle, cuando estalla una disputa o se produce un accidente de circulación, de repente surge de las entrañas de la tierra un individuo que intenta dar un paraguazo a uno de los contendientes, que por lo general es el automovilista. El vándalo desconocido ha desfogado su rencor latente. Lo mismo ocurre en los libros: el lector que carece de ideas o que las tiene sólo en estado amorfo, cuando se encuentra una frase pintoresca, fosforescente o explosiva, se enamora de ella, la adopta, la comenta con una exclamación, con un «¡Bien!», o un «¡Exacto!», como si él hubiera pensado siempre así, o como si esa frase fuera la quintaesencia de su forma de pensar, de todo su sistema filosófico. Como decía el Duce, «toma posición».
> Yo le ofrezco la forma de tomar posición sin necesidad de meterse en la jungla de las diversas literaturas.

Proyecto ejemplar que se habría de tener el valor de sostener hasta las últimas consecuencias. Pero no se rechace entonces la etiqueta de cínico. Sin embargo, cuando en 1938 la Enciclopedia Treccani dedica un artículo a Pitigrilli —obra de

Amedeo Chimenez— y comenta que «la burla de la moral corriente y la pretensión de desnudar el alma humana mediante la descripción de sus perversiones, carecen por completo de profundidad seria y de todo sufrimiento íntimo, resolviéndose en una ironía superficial y un cinismo aforístico, y rara vez en la desolación del escepticismo» —juicio que aún podría suscribirse hoy día con toda tranquilidad—, Pitigrilli se muestra indignado. El mismo había afirmado que cultivaba el vandalismo del lector, había cantado las alabanzas de los que no creen en nada, y, a título de elogio, podría atribuirse el mérito de haber cultivado el escepticismo irónico en una época de retóricas infames. Pero en cambio se lamenta en los siguientes términos: «Tal es la objetividad con la que un crítico del régimen fascista habló de mí, que soy uno de los siete artistas italianos que nunca dieron coba al régimen» (*Pitigrilli parla*, 127). El sofisma resulta verdaderamente patético: quien no dé coba al régimen, debería alegrarse de que este lo ataque, pero el anarquismo de Pitigrilli era conservador, y por lo tanto a nuestro autor le sentaba muy mal la incomprensión que el poder le demostraba. El *qualunquista* se burla de quien posee la cruz del mérito civil, pero reprocha al maldito gobierno de ladrones que no se la haya concedido a él. Amargado por sus enemigos reales, Pitigrilli se lanza contra una serie de enemigos imaginarios sólo por cultivar su cólera doliente, como un sans-culotte que ataca la Bastilla esperando que María Antonieta lo invite a cenar y que, una vez invitado, hace ruborizarse a todas las damas presentes, convencido de haber protagonizado así su propio catorce de julio, para lamentarse luego de ser un incomprendido cuando los criados lo echan a bastonazos a la calle.

7.4. *La máxima «double-face»*

Y, sin embargo, pese a todos estos defectos humanos —deducidos rigurosamente de sus textos, y en ningún caso fruto de chismorreos biográficos imposibles de verificar —, Pitigrilli tiene madera de humorista. Con un poco de disciplina, habría podido ser un gran escritor satírico. Cabría decir de él, como de la Nika de *Meravigliosa avventura* (34): «Adoraba las palabras científicas, que por sí solas evocan todo un mundo. Echaba al aire imágenes y las volvía a coger al vuelo, como si se tratara del bastón dorado del tambor mayor».

Podía ser un maestro de la invectiva, y en prueba de ello ahí va esa ráfaga de dicterios lanzados contra una vieja solterona moralista y amargada (*Lezioni*, 71):

> En común con las mujeres tiene usted la falda, si así puede llamarse la tela de embalar que le cubre esos órganos de la locomoción que tiene el atrevimiento de llamar piernas; por un fenómeno frecuente en biología, posee usted algún que otro residuo anatómico, algún que otro pequeño accidente en común con las mujeres, del mismo modo que en algunas especies de animales existen vestigios de otras especies —por ejemplo, los huesecillos del oído interno de los cuadrúpedos, que recuerdan el opérculo de los grandes peces—, coincidencia por la cual el observador poco atento podría confundirla con una mujer. Pero poseer dos ruedas no nos autoriza a llamar motocicleta al carrito de los helados.

Podía ser —y a menudo lo era— todo un maestro del diálogo teatral chispeante (*Meravigliosa*, 145):

> —¡Policía! —dijo, y presentó un carnet en su funda de celuloide.
> —Ya se nota —respondió Flamel echando una ojeada al sombrero que el otro no se había quitado.
> El inspector hizo ademán de ponerlo encima de la cama:
> —Entre una cosa y otra prefiero que se lo deje puesto en la cabeza— dijo Flamel.

A la hora de impartir sus lecciones de estilo sabía alcanzar un tono de frivolidad verdaderamente dieciochesca, revelándose todo un maestro de la observación en un mundo de *gaffes* pequeño-burguesas y clichés aristocráticos. Para apreciar las dotes de Pitigrilli vale la pena citar íntegramente este largo pasaje de *Lezioni d'amore* (125-133):

> —He notado que camina usted con gracia. Llevar en equilibrio bandejas de bebidas confiere unos andares bonitos. Las grandes señoras deberían pasar todas por un período de aprendizaje como camareras de café. Levántese, por favor. Dé unos cuantos pasos. Siéntese. No. Le he dicho que se siente, no que busque el asiento con el cuerpo… Procure no correr. Vale más perder el tren que perder la línea. Si sus condiciones sólo le permiten poseer un vestido de cretona, hágase un vestido de cretona sencillo, fresco, juvenil, sacado de una pieza de tela que conserve todavía el olor de la tienda. No intente combinarlo con unos cuantos retales de terciopelo o unos recortes de lamé para hacerse un manto de emperatriz de *grand guignol*. Un par de sandalias le quedarán mejor que las babuchas de cisne… Si no puede pagarse un piso lujoso, hágase un estudio de artista: dos grabados de Utrillo o de Dufy recortados de la *Illustration* y clavados en la pared con cuatro chinchetas dan más estilo que una costra de pintura al óleo carente por completo de valor. Invite a café antes que a un champaña de mala calidad, a un zumo de limón antes que a un licor mediocre, pero si invita a coñac, que sea Hennessy. No juguetee nunca con los objetos que tenga a mano. Emplee el encendedor, pero no se entretenga en abrirlo y cerrarlo; no haga saltar la hebilla del

bolso: si tiene la costumbre de poner de pie, tumbar y luego poner otra vez de pie el tubito de *rouge*, olvídela; no coja el primer objeto que vea sobre la mesa, no haga barquitos con el papel de plata de los cigarrillos ni recortes con las esquinas del periódico. No tamborilee, no silbe, no respire profundamente, no expulse haciendo ruido por la nariz ni el humo, ni el disgusto, ni la desaprobación, ni el estupor, ni la contrariedad. No dé vueltas a las llaves del automóvil alrededor del dedo. Cuando vaya en tren, no juguetee con la tapa del cenicero…

»Mantenga el tono adecuado: no levante nunca la voz. No haga lo que los ingleses denominan "personal remares" [*sic.*, N. del C.]; esto es, no diga nunca "has engordado", "estás pálido", "estás bien", "has perdido pelo". No retire el hilo del frac, el pelo de la solapa, el mosquito del cuello… No acabe nunca —¡defecto frecuentísimo!— la frase de otra persona. Sea cauta al emitir un juicio en materia de arte: en la pintura moderna es fácil confundir una salida del sol con una puesta de luna. Sea igualmente cauta al juzgar la poesía moderna… Hoy día los versos malos se parecen tanto a los buenos que se corre grave peligro de confundirlos…

»No cuente nunca nada de usted. No diga que ha estado en Varsovia, que ha vivido en Berlín, o que sabe estenografía. Cualquier día tendrá ocasión de aludir a los ochocientos cocodrilos del zoo, o al monumento a Chopin, o tendrá que tomar alguna nota a toda velocidad, y esas cosillas que no había mencionado anteriormente adquirirán un valor inmenso…

Evite las expresiones vulgares como «llegar al meollo», «ideas belicosas», «acto material», «en mi casa no es así»… No diga las frases típicas: «hace falta más valor para vivir que para suicidarse», «los colores del otoño son más hermosos que los de la primavera»…

—Oh, doctor, ¿qué puedo hacer para demostrarle mi gratitud?

—Envíeme otras clientes.

—¿Y dónde voy a encontrar clientes que necesiten clases de estilo?

—Entre las condesas auténticas.

En el capítulo quinto de *L'esperimento di Pott* la arenga del abogado idiota que logra que condenen a su defendida después que ministerio público, jueces y jurado habían empezado a mostrarse favorables a ella, constituye sin duda alguna un buen pasaje satírico, igual que lo es en *Dolicocefala bionda* el informe del proceso contra Teodoro Zweifel. ¿Cómo salvar a Pitigrilli? ¿Cómo hacer que, por un feliz error tipográfico, desaparezcan frases como «quisiera vivir en uno de esos países en los que los caballos en estado salvaje corren con las crines al viento por inmensas praderas»? (*Meravigliosa*, 58), y ¿cómo dejar con vida únicamente expresiones como «sé indulgente con quien te ha jugado una mala pasada porque no sabes lo que te reservan los demás»? (*Meravigliosa*, 45).

Pitigrilli respondería que él no era responsable de ninguna de las dos frases, puesto que ambas son pronunciadas por uno de sus personajes y es a este al que caracterizan y no a su autor. Teoría que él mismo elabora en el «Pre-epílogo» del *Dizionario antiballistico* (219), al observar que, cuando Balzac hace decir a Vautrin: «La honradez no sirve para nada», está expresando una opinión de Vautrin y no la suya propia. Pero Balzac construye alrededor de Vautrin, que es quien pronuncia ese tipo de frases, toda una serie de situaciones narrativas que «juzgan» a su personaje. Pitigrilli no: sus situaciones narrativas no son ni más ni menos que sus personajes, que hablan y hablan alineando una frase tras otra, hasta el punto de que a menudo resulta difícil afirmar si está hablando un personaje u otro, pues por boca de los dos habla siempre su autor. Sus novelas y sus relatos no son más que una ristra de aforismos, y además tales aforismos no siempre son de Pitigrilli, tanto si se cita la fuente de la que proceden, como si se la esconde (pero mira por dónde en 1953

aparece el *Dizionario*, como si viniera a denunciar la existencia de un tesoro intemporal al que Pitigrilli debe su sabiduría).

Por consiguiente la obra de Pitigrilli no es ni más ni menos que la comedia del *esprit* internacional que se muerde la cola.

Anarcoconservador que desconfía de las vanguardias, habría podido ser un Juan Gris del *Witz*, un Schwitters de las agudezas,[*] un Max Ernst del papel para envolver bombones: lo cierto es que demuestra una capacidad para el *collage* tan vigorosa que a veces nos lo sitúa a escasos milímetros de la operación cubofuturista. No renunció nunca, sin embargo, a proponer como ejercicio de sensatez lo que en realidad no era sino un ejercicio de destrucción. Le faltó el sentido del marco, el gusto o el valor del extrañamiento, el magisterio de la repulsión. En vez de incitar al lector a sentir aversión por la sensatez vendida en pequeños fragmentos, hacía publicidad de ella llamándola inteligencia en píldoras. Escéptico frente al material aforístico que utilizaba, pretendía que sus consumidores lo degustaran con credulidad, tomándolo como ejemplo de agudeza intelectual. No creía en ninguna de sus máximas, tomadas de una en una, pero deseaba que sus lectores creyeran en todas ellas y pensasen que Pitigrilli sí que estaba cargado de razón.

Tal es el equívoco en el que basó su éxito, si bien él mismo se encargaría de desmontarlo, aunque fuera con retraso, en el prefacio y en el epílogo de su *Dizionario*. Afirma con toda claridad y con una excelente agudeza retórica que lo propio del aforismo es que puede dársele la vuelta sin que por ello pierda nada de su fuerza. Veamos unos cuantos ejemplos de esa inversión que él mismo propone (*Dizionario*, 199 ss):

Forma canónica

Muchos son los que desprecian las riquezas, pero pocos los que saben regalarlas.
Prometemos con arreglo a nuestros temores y mantenemos promesas con arreglo a nuestras esperanzas.
La historia no es más que una aventura de la libertad.
La felicidad se encuentra en las cosas y no en nuestro gusto.

Forma invertida

Muchos son los que saben regalar las riquezas, pero pocos las desprecian.
Prometemos con arreglo a nuestras esperanzas y mantenemos con arreglo a nuestros temores.
La libertad no es más que una aventura de la historia.
La felicidad se halla en nuestro gusto y no en las cosas.

A veces Pitigrilli se divierte alineando aforismos de autores distintos, con tal, eso sí, que reflejen ideas contrapuestas y que pertenezcan a alguna autoridad, siempre bajo el lema: «Formémonos una opinión»:

Sólo nos engañamos por optimismo (Hervieu).
Los pueblos serían felices si los reyes fueran filósofos y si los filósofos fueran reyes (Plutarco).

Nos juega más malas pasadas la desconfianza que la buena fe (Rivarol).
El día que desee castigar a una provincia haré que la gobierne un filósofo (Federico II).

A menudo presenta una lista de frases hechas (incluso a veces auténticas en principio) que sirven a cualquier infeliz para brillar en los salones: «las ratas abandonan el barco pocas horas antes de que naufrague»; «durante el sitio de París se pagaban las ratas a treinta francos la pieza»; «las madres espartanas arrojaban a los recién nacidos raquíticos desde la cima del Taigeto»; «el hombre tiene la edad de sus arterias»; «nada se crea ni se destruye»; «si Cleopatra hubiera tenido la nariz un palmo más larga…», etcétera.

Admirable *furor sententialis* que lo situaría por encima del propio Flaubert, si no fuera porque para Pitigrilli todo el mundo es Bouvard y todo el mundo es Pécuchet: burgueses, obreros, revolucionarios, fascistas, comunistas, aristócratas y gentes del pueblo llano, doctos e incultos, señoras bien y físicos ilustres. No puede haber sátira en un universo en el que todo el mundo es un idiota y la no-sabiduría se convierte en la única sabiduría posible; y mejor si existe un cultivador crítico de la idiotez que decida cínicamente vender consuelos intelectuales a todo el mundo, del mismo modo que en *Dolicocefala bionda* Teodoro Zweifel vende placebos en vez de medicinas y medicinas en vez de placebos, pues al fin y al cabo todo enfermo es un sano que se hace la ilusión de estar a punto de morir o un moribundo que se hace la ilusión de que va a curarse (y, como puede comprobarse, una vez aprendido el juego, cualquiera puede imitar a Pitigrilli y dar la vuelta a las máximas: se puede incluso dar la mano a un imbécil, lo único que no es admisible es dar un beso a un leproso). *In regno coecorum* «la multitud es como las limaduras de hierro que se acumulan en torno a cualquier imán: más vale ser imán que limadura». Nuestro autor *dixit*.

7.5. *El juego de la máxima y el arte de la paradoja*

Pese a ser considerado un autor de paradojas, precisamente es en el arte supremo de la paradoja en el que fracasa Pitigrilli. Hay una enorme diferencia entre el aforismo y la paradoja. La paradoja es auténtica inversión de la perspectiva común que presenta un mundo inaceptable. Provoca una resistencia, un rechazo: no obstante, si se hace el esfuerzo de entenderla, proporciona conocimiento. Aunque bajo ciertas condiciones.

Ante todo, la paradoja no es una variante del *tópos* clásico del «mundo al revés». Este último es mecánico y presupone un universo en el que los animales hablan y los humanos rugen, los peces vuelan y los pájaros nadan, los monos celebran misa y los obispos saltan de árbol en árbol. Se mueve por acumulación de *adynata* o *impossibilia*, sin ningún tipo de lógica. Es un simple juego popular, auténtica reserva de *exempla* para pergeñar sermones de Cuaresma. Es un género literario menor y un género folclórico de primer orden. Para convertirse en paradoja es preciso que esa inversión siga una lógica y se circunscriba a un fragmento del universo. Un persa llega a París y describe Francia igual que un parisino describiría Persia. El efecto es paradójico porque obliga a ver las cosas más corrientes *parà tèn dóxan*, más allá de la opinión asentada.

El aforismo, en cambio, viene precisamente a confirmar con brillantez una opinión ya bien asentada. «Armonio: pianoforte que, asqueado de la vida, se ha refugiado en la religión»: es un aforismo —o un chiste—, y no una paradoja; no nos dice más que lo que ya sabíamos o lo que suponíamos, es decir que el armonio es un instrumento de iglesia. «Alcohol: líquido que mata a los vivos y conserva a los muertos». Muy bonito, sí, pero ya lo sabíamos. Cuando Pitigrilli (*Dizionario*, 196) dice —equiparando el *bon mot* y la paradoja— que ambos doblegan destinos ante el tribunal de justicia y derriban proyectos de ley, hacen caer ministerios y difaman filosofías venerables, está repitiendo los principios eternos de la retórica clásica en torno al uso discreto de la opinión común, de los *éndoxa* y de los *exempla* que, utilizados en su justa medida y conforme a los modos de una *elocutio* hábil a la hora de disponer las figuras retóricas —entre ellas el oxímoron, el quiasmo y el *hysteron próteron*— obligan a las gentes a mostrar su aquiescencia basándose en lo que ya creían por costumbre inveterada. Cuando Paolo Pott dice que «la inteligencia de las mujeres es una anomalía que podemos encontrar de modo excepcional, como el albinismo, la zurdería, el hermafroditismo o la polidactilia» (132-274) está diciendo de manera ingeniosa exactamente lo mismo que el lector de sexo masculino (y probablemente también la lectora de sexo femenino) de 1929 deseaba oír.

A la paradoja no se le puede nunca dar la vuelta, como sucede con el aforismo en forma de *bon mot*. Pitigrilli cita una definición del sionismo tomada de Tristan Bernard: «Un judío que pide dinero a otro judío para mandar a un tercer judío a Palestina». Intenten ustedes darle la vuelta. ¡No se puede! Intenten entonces perfeccionarlo: «Un judío rico que pide dinero a otro judío rico para mandar a un

tercer judío pobre a Palestina». Intenten darle la vuelta. La cosa es gramaticalmente posible, pero históricamente no funciona, pues ningún judío pobre ha mandado nunca a Palestina a un judío rico. Curioso descubrimiento: la verdadera paradoja, si se le da la vuelta, resulta ser una falsedad. Signo inequívoco de que la forma correcta contenía sin duda una verdad, aunque, eso sí, era una verdad desagradable. Un judío de izquierdas podría utilizar hoy día esta paradoja para decir que existe una ideología sionista —capitalista— que se encarna en el sionismo concebido como ideal de redención étnica y se aprovecha de él. La paradoja introduciría la noción de lucha de clases dentro de la solidaridad racial. Y pondría de manifiesto que en la expresión «judío rico» el adjetivo pesa más que el sustantivo y que por tanto la idea no sería racista, sino clasista.

En su afán por encontrar *bons mots* a los que poder dar la vuelta, Pitigrilli no se preocupó, en cambio, de buscar paradojas inalterables. Por otra parte, para brillar en todo su esplendor, la paradoja debe quedar aislada como el diamante en medio de la montura de un anillo: poco oro alrededor y todo lo demás dedo. Hay que tener el valor de construir toda una página insubstancial haciendo que al final o en medio de la misma destaque la paradoja. En una página de Pitigrilli, en cambio, podemos ver destellos no sólo de aforismos, sino incluso de verdaderas paradojas, pero el esplendor de unos mata la fuerza de las otras. Pitigrilli no supo nunca resistir a la tentación de atestar una página de máximas, como si fueran metralla, y lo único que con ello consiguió fue comprometer sus cualidades más genuinas. El genio es una larga paciencia —no cabe decir que la paciencia sea un genio brevísimo, y por eso nuestra máxima, sin ser una paradoja, es verdadera—, pero sobre todo no es una simple ráfaga de genialidad. En la autopresentación ya citada que precede *a Mammiferi di lusso*, junto a una serie de afirmaciones sobre las mujeres, el arte y la política, Pitigrilli suelta una ocurrencia que habría podido dar lugar a un cuento genial: «Yo soy vegetariano, aunque cuando tengo invitados como carne para no dar la sensación de que lo soy por pose. Pero como no estoy acostumbrado a ello, la tomo incluso cuando estoy solo, para irme acostumbrando». Realicemos un experimento mental: figurémonos que estamos ante una situación a lo Achille Campanile. Sería la cosa más fácil del mundo. Pero Campanile, humorista sagaz y prudente, habría aislado semejante situación atribuyéndosela a un personaje de ficción, en una página sin más chispazos de genio. Y habría dado lugar así a todo un carácter. Paradójico por ser humanamente verdadero (*video meliora probo que, deteriora sequor*; o sea, que existe un hiato entre el ideal de vida y las componendas de la cotidianeidad; o lo que es lo mismo, es el caso de Zeno, que cada día deja de fumar). En las páginas de Pitigrilli la perla verdadera se pierde entre las falsas, hace las veces de acompañamiento, pero no constituye la melodía. Por último, la paradoja es a su manera revolucionaria, exige una enorme curiosidad cultural y una voluntad manifiesta de ofender. Es un instrumento de vanguardia al servicio de una sensibilidad de vanguardia: un escritor que llama azada a una azada —decía Wilde—

debería ser obligado a utilizarla. He aquí una paradoja que nos recuerda al mejor Arbasino. Pues bien, en el capítulo quinto de *Pott* y en el noveno de *Dolicocefala*, encontramos páginas que recuerdan al mejor Arbasino y que podrían inducirnos a pensar que Arbasino no es más que la versión años sesenta del Pitigrilli años treinta. Piénsese por un momento en la perorata de Zweifel contra las frases hechas o en la perorata de Pott sobre la variabilidad del significado de los nombres. Yo diría que son dos páginas de semiología inconsciente que podrían dar lugar a un análisis más profundo («Ariadna, abandonada por Teseo, para olvidar los disgustos se hizo sacerdotisa de Baco. Dicho con palabras modernas: se dio a la bebida… El sobrenombre de Cunctator encierra toda la admiración que sentimos por Fabio Máximo, y lo traducimos "el contemporizador" porque su indecisión dio buenos resultados: si se hubiera equivocado, en el sobrenombre Cunctator volcaríamos todo nuestro desprecio y lo traduciríamos por "el irresoluto"»).

¿En qué se diferencia Arbasino de Pitigrilli? Pues en que Arbasino aplica con una curiosidad provocativa sus propios juegos destructivos a unos objetivos «históricos» concretos, en que fustiga la mentalidad burguesa desde el punto de vista que supone un proyecto innovador, y por consiguiente en que elige, en que escoge a sus adversarios con el fin de obtener una victoria. En Pitigrilli, en cambio, como hemos dicho, el adversario es indefinido, es la idiotez humana en general. Peligrosa postura, por cierto, pues al hacer idiota a todo el mundo acaba absolviendo a la colectividad. Casi se ve uno tentado de afirmar que semejante táctica favorece precisamente a los idiotas que se sienten aliviados por lo que a su inteligencia se refiere y critican en los demás sus propios defectos (y eso es lo que el propio Pitigrilli viene a admitir cuando afirma que estimula el vandalismo del lector): si no fuera porque es precisamente la categoría de «idiota» la que ha de rechazarse por antihistórica y propia del esnobismo *qualunquista*. Nunca se es idiota en absoluto. Siempre se es —perdóneme el lector si me dejo arrastrar por el *furor sententialis* de Pitigrilli— el idiota de alguien.

Pero el *furor sententialis* acaba siendo contagioso, y Pitigrilli lo sabía. Era lo suficientemente lúcido y escéptico —en esto sí— para reconocer que lo que impropiamente llamaba él paradoja «no es más que una manipulación de la verdad, un modo de disponer la verdad bajo un determinado prisma. Una vez enseñado el truco, todo el mundo puede repetirlo» (*Pitigrilli parla*, 166). Pero no es verdad; hay trucos irrepetibles. Sin darse uno cuenta, el escepticismo se contagia de melancolía: «¡Ay!, resulta doloroso, pero es justo reconocerlo. Al cabo de un tiempo de estar en este oficio, las palabras acaban por producirle a uno náuseas» (*Dizionario*, 200).

Y, sin embargo, el gusto por el *bon mot* es más fuerte que la náusea. Maestro de sofismas brillantes, Pitigrilli no se daba cuenta de que cuanto más se acercaba a la verdad, lo que hacía en realidad era una falsa paradoja; no una inversión ilustrativa de la verdad corriente y moliente, sino una deformación incorrecta de la verdad lógica. En una de sus novelas más ingeniosas y patética, *I vegetariana dell'amore*, Esaù Sanchez, que morirá tísico a los treinta y tres años, abandonado por la mujer en la que

había depositado toda su fe, se harta del sórdido trabajo de profesor que debe desempeñar para ganarse la vida y empieza a pensar que la enseñanza no es más que la transmisión de una serie de mentiras convencionales (¡él también había leído a Nordeau!) o la mera imposición de unas nociones inútiles. Contestatario *ante litteram*, se halla lo bastante maduro para ocupar el instituto en el que trabaja y afirmar categóricamente su rechazo de los estudios. «¡Tener que sostener cada día que ciertos viejos engolados de la literatura son grandes poetas, cuando su producción es infinitamente inferior a las poesías-anuncio del Bitter Campari…!». Exacto; y hoy lo sabemos. Pero nos gustaría saber además el nombre de esos viejos engolados, y por qué los califica de tales. «¡Contar que Safo es una poetisa exquisita, cuando, por lo que nos permiten colegir los cuatro versitos que en las varias mudanzas efectuadas por la estética han tenido la mala suerte de no perderse, resulta que tenía delirios de histérica sobreexcitada…!». Muy bien, pero nos gustaría ver un análisis de esos cuatro versitos, y saber por qué en otros libros se elogia calurosamente a Amalia Guglielminetti, amiga del autor, calificándola de nueva Safo. «¡Exaltar a Mucio Escévola, que se quema la mano sólo por fastidiar a Porsenna, o a Clelia, que cruza a nado el Tíber huyendo de la quema, cuando cada ocho días hay una señorita inglesa que cruza a nado el canal de la Mancha y cuando de todos es sabido que los chinos, una vez perdidos sus últimos tael al *fantang*, no dudan en jugarse los dedos de la mano!». Admirable, sí, pero nos habría gustado más saber si los chinos son heroicos o si Mucio Escévola era un imbécil, si la analogía de ambas actuaciones ocultaba una diferencia de situaciones o viceversa, o a quién representaba Mucio, pues por esa misma regla de tres cabría decir que de nada vale hablar del terremoto de Pompeya cuando se ha producido el incendio de San Francisco, o de la batalla de Waterloo cuando el desembarco en Normandía fue mucho más espectacular. Esaù Sanchez no hace una crítica destructiva de los conocimientos históricos, sino que simplemente cuenta la historia de unos conocimientos que lo han destruido. Y de ese modo incurre en un admirable sofisma. Véase *Vegetariani* (p. 21), cuando critica:

> ¡… irritarse, en frío, cuando en una traducción de latín un joven violaba las reglas de la *consecutio temporum*, o cometía un error de concordancia, y exagerar la gravedad de la equivocación, como si se tratara de un peligroso error de sentido común, sabiendo que en Francia si alguien utiliza el imperfecto de subjuntivo en una conversación, todo el mundo se echa a reír, y que en inglés el pronombre posesivo concuerda con el poseedor y no con la cosa poseída!

Pitigrilli —o Esaú Sanchez— viene a decir, en resumidas cuentas, que no vale la pena aprender las reglas del latín porque las demás lenguas tienen unas reglas distintas. Cuando semejante argumento serviría en todo caso para demostrar que *es preciso* aprender las reglas del latín, y que únicamente valdría la pena no hacerlo si todas las lenguas tuvieran las mismas reglas. Hay que aprender inglés precisamente para saber que en ese idioma no puede decirse, como en el nuestro, «the brother loves *her* sister», sino «the brother loves *his* sister» (esto es «el hermano ama a la hermana

suyo»). O sea, que la gramática latina debe estudiarse precisamente porque es *relativa* y no absoluta. Pero la persona que lee las páginas de Pitigrilli muestra su aquiescencia y se complace en burlarse de una escuela que enseña únicamente reglas relativas. Toma por una brillante paradoja lo que sólo es un silogismo defectuoso.

La verdad es que este voraz enciclopédico tomó siempre el mundo de la cultura únicamente por un *flatus vocis*, por el territorio de un *jeu de massacre*. No por falta de inteligencia, sino por exceso de ella o por incontinencia, por confianza, en fin, en la rapidez fulgurante de sus propios circuitos mentales. Permaneciendo ajeno a la sociedad cultural, se burló siempre de ella, reprochándole que no reconociera sus méritos, citando con complacencia mal disimulada los casos en los que algún exponente del mundo del saber le había expresado su reconocimiento, y estableciendo una jerarquía de valores culturales únicamente en función de su éxito. Amigo de Gozzano y de otros poetas, anhelaba alcanzar el consenso del público pequeño-burgués cuyas vergüenzas públicas escarnecía, al tiempo que fomentaba sus aspiraciones privadas.

Prisionero de sus propios excesos, no cuidaba demasiado la página, a menudo llena de ripios y redundancias. Maestro potencial de un estilo lapidario, suele venirse abajo por falta de constancia estilística. Moralista deseoso de ser inmoralista —y ambas facetas podrían coexistir perfectamente: prueba de ello sería un personaje como Shaw—, renunció a la caza mayor por el tiro de pichón y, lleno de remordimientos ecológicos, abandonó el pichón y lo sustituyó por el plato, aunque disparando —y es un ejemplo suyo—, con perdigones, para asegurarse el tiro y dar siempre en el blanco, aun apuntando en dirección opuesta.

7.6. *Lápida en honor de Pitigrilli*

Una vez dicho esto, ¿por qué ocuparnos, pues, de Pitigrilli? Por lo que a mí respecta, ya he dicho al comienzo de este artículo que era una forma de desvelar uno de los misterios de mi infancia. De descubrir qué había de prohibido en el Escritor Prohibido. Como hemos visto, Pitigrilli resulta censurable por lo que le proporcionó la aprobación de todo el mundo, y loable por todo lo que en otro tiempo fue motivo de escándalo. Pero para concluir este proceso, debo admitir que el experimento filológico que he llevado a cabo —he leído *todo* Pitigrilli, ¡venganza casi edípica!— me ha proporcionado una buena dosis de entretenimiento. Si, en prueba de agradecimiento, tuviera que imaginar un modo de redimir a Pitigrilli, me vería obligado a concebir una situación invertida, de esas que a él tanto le gustaban: Pitigrilli llegaría dignamente a la posteridad si por un tremendo cataclismo se destruyera casi la totalidad de sus obras y sólo sobrevivieran unas cuantas páginas selectas, algún relato, y dos o tres novelas —*Dolicocefala, Pott, I vegetariani* y *La meravigliosa avventura*—, aunque se perdieran algunas frases o incluso páginas enteras de ellas, justo castigo a tanta redundancia. Quedaría, sin embargo, todo un estilo: la novela diálogo, el diálogo de monólogos y el monólogo de aforismos. Un ritmo, una especie de *jazz* verbal, una solución constructiva cuya perfección, a mi juicio, nadie ha igualado. Seguiría siendo la antología de un maestro de las frivolidades ideológicas, de la indisciplina cultural, de un teatro de *boulevard* desconocido en la tradición literaria italiana: más cerca de Coco Chanel y Maurice Chevalier que de Oscar Wilde, pariente de Dekobra y, a veces, de Colette. Extraño, sí, y con toda razón, por ser ajeno a los gustos nacionales, pero precisamente por eso mismo capaz de cosechar el éxito que cosechó, con tal de seguir siendo vagamente apátrida. Y autor, en cualquier caso, de un hallazgo genial: su *nom de plume*.

8

LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN FLEMING

En 1953 Ian Fleming publica la primera novela de la serie 007, *Casino Royale*. Tratándose de una primera obra, no puede sustraerse al consabido juego de las influencias literarias y, como era de rigor en los años cincuenta, todo aquel que abandonaba el género policíaco tradicional para pasar a la novela de acción no podía ignorar a Spillane.

Casino Royale debe indudablemente a Spillane por lo menos dos elementos característicos. En primer lugar, la chica, Vesper Lynd, que inspira a James Bond un amor confiado y, al final, resulta ser una agente del enemigo. En una novela de Spillane habría sido el protagonista el encargado de matarla, pero en Fleming es la propia mujer la que tiene el pudor de suicidarse; la reacción de Bond ante semejante panorama presenta el rasgo típicamente spillaneano de la transformación del amor en odio y de la ternura en fiereza: «¡La muy zorra ha muerto!», dice Bond cuando llama por teléfono a la central de Londres, y con estas palabras da por concluida la partida amorosa.

En segundo lugar, Bond está obsesionado con una imagen: la de un japonés experto en códigos al que mató con absoluta frialdad en el trigésimo sexto piso del rascacielos RCA, en el Rockefeller Center, apuntándole desde una ventana del cuadragésimo piso del rascacielos de enfrente. La analogía no es casual: a Mike Hammer lo persigue constantemente el recuerdo de un pequeño japonés al que mató en la jungla durante la guerra, aunque, eso sí, la participación emotiva es aquí mucho mayor (el homicidio de Bond, en cambio, autorizado ministerialmente por el doble cero, resulta más aséptico y burocrático). El recuerdo del japonés es el origen de la innegable neurosis de Mike Hammer (de su sadomasoquismo y de su presumible impotencia); el recuerdo del primer homicidio podría ser el origen de la neurosis de James Bond, excepto que, por no salir del ámbito de *Casino Royale*, tanto el personaje como su autor resuelven el problema recurriendo a un expediente nada terapéutico, a saber, excluyendo la neurosis del universo de los posibles narrativos. Solución que influirá decisivamente en la estructura de las futuras once novelas de Fleming y en la que probablemente se base su éxito.

Tras asistir a la volatilización de dos búlgaros que habían intentado hacerle saltar por los aires, sufrir el correspondiente suplicio en los testículos, presenciar la eliminación de Le Chiffre a manos de un agente soviético, que además le inflige a él una herida en una mano, y estar a punto de perder a la mujer amada, Bond conversa con su colega francés Mathis mientras disfruta de la convalecencia de los justos en una cama de hospital, y aprovecha la circunstancia para hacerle partícipe de sus

dudas. ¿Están luchando por una causa justa? Le Chiffre, que ha venido financiando las huelgas comunistas de los obreros franceses, ¿no habrá acaso estado cumpliendo «una misión maravillosa, realmente vital, quizá la mejor y más elevada de todas»? ¿La diferencia entre el bien y el mal es verdaderamente tan clara y perceptible como pretende la hagiografía del contraespionaje? Bond se muestra ya maduro para la crisis, para el saludable reconocimiento de la ambigüedad universal y da la sensación de que va a tomar el rumbo del protagonista de John Le Carré. Pero justo cuando está preguntándose cuál será el aspecto del diablo y, mostrando su simpatía por el Enemigo, está a punto de reconocerlo como «hermano separado» suyo, James Bond es salvado por Mathis:

> Cuando vuelvas a Londres, descubrirás que hay otros Le Chiffre que intentan hacerte daño, que intentan hacer daño a tus amigos y a tu país. M te hablará de ellos. Y ahora que has visto a un hombre verdaderamente malo y sabes qué aspecto puede adoptar el mal, te pondrás a buscar a los malvados para destruirlos y para proteger a las personas que amas y de paso a ti mismo. Ahora ya sabes cómo están hechos y lo que pueden hacer a los demás… Rodéate de seres humanos, querido James. Es más fácil luchar por ellos que por unos principios. Pero… no me decepciones haciéndote tú también humano. ¡Perderíamos una magnífica máquina!

Con esta frase lapidaria, Fleming define para todas sus futuras novelas al personaje de James Bond. De *Casino Royale* le quedará la cicatriz en la mejilla, la sonrisa un tanto cruel y el gusto por la buena mesa, así como una serie de rasgos accesorios minuciosamente inventariados a lo largo de este primer volumen: en cualquier caso, persuadido por las palabras de Mathis, Bond abandonará las pérfidas vías de la meditación moral y del tormento psicológico, y de paso el grave peligro de neurosis que comportan. Bond deja de ser objeto de estudio de los psiquiatras y sigue siendo un magnífico objeto de estudio para fisiólogos —excepto cuando vuelve a convertirse en individuo dotado de psique en la última novela de la serie, completamente atípica, *El hombre de la pistola de oro*—, una máquina espléndida, como quieren, además de Mathis, el autor y el público. A partir de ese momento, Bond no volverá a meditar sobre la verdad y la justicia, sobre la vida y la muerte, sino en contadas ocasiones —breves— de aburrimiento, preferiblemente en los bares de los aeropuertos, y siempre a título de capricho casual, sin dejarse ensuciar por la duda (al menos en las novelas, si bien en los relatos se permite algún que otro lujo de carácter intimista). Desde el punto de vista psicológico cabe, cuando menos, tachar de precipitada una conversión tan rápida a partir de cuatro frases convencionales de Mathis, aunque en realidad dicha conversión no se justifica en el plano psicológico. Lo cierto es que en las últimas páginas de *Casino Royale* Fleming renuncia a la psicología como motor de su narración y decide emplazar personajes y situaciones en el terreno de una estrategia estructural objetiva y dominada por las convenciones. Sin saberlo, Fleming toma una decisión frecuente en muchas disciplinas contemporáneas, a saber, pasa del método psicológico al formal.

En *Casino Royale* aparecen ya todos los elementos para construir una máquina

cuyo funcionamiento se basa en unas unidades bastante sencillas, gobernadas por unas reglas de combinación sumamente rigurosas. En dicha máquina, que funcionará sin desviaciones de ningún tipo en las novelas sucesivas, se basará el éxito de la «saga 007», éxito que, curiosamente, se ha debido tanto al consenso de las masas como a la estima de que ha gozado entre lectores más sofisticados. De lo que ahora se trata es de examinar en detalle esa máquina narrativa, para descubrir cuáles han sido los motivos de sus buenos resultados. Se trata de elaborar un cuadro descriptivo de las estructuras narrativas de Ian Fleming, intentando evaluar al mismo tiempo la eventual incidencia de cada elemento estructural sobre la sensibilidad del lector. Intentaremos por tanto descubrir cuáles son esas estructuras narrativas a tres niveles: 1) la oposición de caracteres y valores; 2) las situaciones de juego y la intriga como «partida»; 3) la técnica literaria.

Nuestra investigación se circunscribe al ámbito de las siguientes novelas, presentadas según el orden cronológico de su publicación (la fecha de composición de cada una debería anticiparse probablemente un año): *Casino Royale*, 1953; *Live and Let Die* («Vive y deja morir»), 1954; *Moonraker*, 1955; *Diamonds are Forever* («Diamantes para la eternidad»), 1956; *From Russia, with Love* («Desde Rusia con amor»); 1957; *Dr. No* («007 contra el Doctor No»), 1958; *Goldfinger*, 1959; *Thunderball* («*Operación* Trueno»), 1961; *On Her Majesty's Secret Service* («Al servicio secreto de Su Majestad»), 1963; *You Only Live Twice* («Sólo se vive dos veces»), 1964. Haremos asimismo referencia a los relatos *For Your Eyes only* («Sólo para tus ojos»), de 1960, y *The Man with Golden Gun* («El hombre de la pistola de oro»), publicado en 1965. No tendremos, en cambio, en consideración *The Spy Who Loved Me* («La espía que me amó»), que resulta totalmente atípico y ocasional.

8.1. *La oposición de caracteres y valores*

Las novelas de Fleming parecen estar construidas sobre una serie de oposiciones binarias fijas que permiten un número limitado de permutaciones e interacciones. Dichos binomios constituyen invariables en torno a las cuales giran otros binomios menores, cuyas variantes se constituirían de novela a novela. Hemos descubierto catorce parejas de contrarios, cuatro de las cuales contraponen, con arreglo a diferentes tipos de combinación, cuatro caracteres distintos, mientras que el resto constituyen oposiciones de valores, personificados de manera diversa por los cuatro caracteres básicos. Esas catorce parejas son:

a) Bond - M

b) Bond - El Malo

c) El Malo - La Mujer

d) La Mujer - Bond

e) El Mundo Libre - La Unión Soviética

f) La Gran Bretaña - Los Países no anglosajones

g) Deber - Sacrificio

h) Codicia - Ideal

i) Amor - Muerte

j) Azar - Programación

k) Fasto - Incomodidades

l) Excepcionalidad - Mesura

m) Perversión - Candor

n) Lealtad - Deslealtad

Estos binomios no representan unos elementos «vagos», sino «simples», es decir, inmediatos y universales, y, si examinamos de cerca el alcance de cada pareja de términos contrapuestos, nos daremos cuenta de que las variantes permitidas cubren una gama bastante amplia y agotan todos los hallazgos narrativos de Fleming.

En el grupo Bond - M encontramos una relación dominado-dominador que define desde el principio los límites y posibilidades del personaje Bond y sirve de punto de arranque a sus aventuras. La interpretación que ha de darse en clave psicológica o psicoanalítica a la actitud de Bond respecto a M ya ha sido tratada en otro lugar.[36] Lo cierto es que, incluso en términos de mera función narrativa, M se presenta ante

Bond como poseedor de una información total sobre los acontecimientos. De ahí su superioridad respecto del protagonista, que depende de él y que se enfrenta a sus misiones en condiciones de inferioridad respecto de la omnisciencia de su jefe. No es raro que este envíe a Bond a realizar misiones peligrosas cuyo resultado tiene ya previsto; Bond actúa, pues, como víctima de un complot (por muy afectuoso que sea; poco importa que luego en realidad el desarrollo de los hechos supere las tranquilas previsiones de M). La tutela bajo la cual tiene M a Bond —que se somete obligatoriamente a exámenes médicos, a curas naturistas (*Operación Trueno*), o a cambios de armamento (*007 contra el Dr. No*)—, hace que resulte tanto más indiscutible y majestuosa la autoridad del jefe; asimismo, en la figura de M se combinan con la mayor facilidad otros valores, como la mística del Deber, la Patria (o Inglaterra) o el Método (que funciona como elemento de Programación frente a la tendencia típica en Bond de fiarlo todo a la improvisación). Si Bond es el Héroe y por lo mismo posee cualidades excepcionales, M representa la Mesura, concebida como valor nacional. En realidad, Bond no es tan excepcional como podría hacer suponer una lectura apresurada de sus libros (o la interpretación espectacular que de ellos hacen las películas). El propio Fleming afirma que pensó hacer de él un personaje absolutamente común y corriente, y es su confrontación con M la que nos permite verlo en su verdadera talla de 007, dotado de una imponente presencia física y de un extraordinario valor y rapidez de mente, sin poseer en realidad ni estas ni otras virtudes en una proporción desmesurada. Lo que le permite superar toda una serie de pruebas inhumanas sin recurrir a ninguna facultad sobrehumana es cierta fuerza moral y una obstinada fidelidad a su misión, siempre a las órdenes de M, presente en todo momento.

La relación Bond - M presupone indudablemente una ambivalencia afectiva, un amor-odio recíproco, y todo ello sin tener que recurrir a claves psicológicas. Al comienzo de *El hombre de la pistola de oro,* Bond, que acaba de salir de una larga amnesia y se halla bajo la influencia de los soviéticos, intenta perpetrar una especie de parricidio ritual disparando contra M con una pistola de cianuro; su gesto libera una serie de tensiones narrativas que habían venido creándose cada vez que M y Bond se habían encontrado cara a cara.

Puesto por M en la senda del Deber a toda costa, Bond se enfrenta con el Malo. Su oposición pone en juego diversos valores, algunos de los cuales no son sino variantes de la propia pareja de caracteres. Bond representa a todas luces la Belleza y la Virilidad respecto al Malo, que es, por el contrario, monstruoso y sexualmente incapaz. La monstruosidad del Malo constituye un elemento constante, aunque para ponerla de manifiesto deberemos introducir un concepto metodológico que nos será útil también cuando estudiemos otras parejas. Entre otras variantes, debemos tener en cuenta la existencia de «papeles suplentes»; esto es, existen personajes secundarios cuya función se explica únicamente si se los considera una simple variación de determinados caracteres principales, algunos de cuyos rasgos «llevan puestos», por

así decir. Los papeles suplentes afectan habitualmente a la Mujer y al Malo, y, aunque con menos fuerza, también a M, pues «suplentes» de M deben considerarse algunos colaboradores ocasionales de Bond —por ejemplo, el Mathis de *Casino Royale*—, que son portadores de valores pertenecientes a M, entre ellos el recurso al Deber o al Método.

En cuanto a las epifanías del Malo, a continuación damos una lista ordenada de ellas. En *Casino Royale*, Le Chiffre es pálido, lampiño, pelirrojo y va peinado a cepillo, tiene labios casi femeninos, una dentadura postiza carísima, orejas pequeñas con grandes lóbulos y manos peludas; nunca se ríe. En *Vive y deja morir*, *Mr*. Big, negro de origen haitiano, tiene una cabeza que parece un balón de fútbol, dos veces más grande de lo normal y absolutamente esférica; «su piel era de un color gris terroso, tenía la cara hinchada y reluciente como la de un ahogado que llevara una semana en el río. Era calvo, a excepción de un mechón grisáceo que le salía por encima de las orejas. Carecía de cejas y de pestañas, y tenía los ojos enormemente separados, de modo que era imposible fijar la vista en los dos a la vez… Eran unos ojos de animal, no tenían expresión humana y daba la sensación de que lanzaban llamas». Para rematar el retrato, las encías parecían anémicas.

En *Diamantes para la eternidad* el Malo se escinde en tres figuras suplentes. En primer lugar están Jack y Seraffimo Spang, el primero de los cuales es jorobado y pelirrojo —«Bond… no recordaba haber visto nunca a un jorobado pelirrojo»—, tiene unos ojos que parecen prestados por un taxidermista, orejas de lóbulos desproporcionados, labios rojos y secos, y carece casi por completo de cuello. Seraffimo tiene un semblante de color marfil, cejas negras y fruncidas, cabellera hirsuta, peinada a cepillo, y mandíbulas «salientes y despiadadas»; además, suele pasarse el día en Spectraville, en medio de un decorado al estilo del viejo Oeste americano, vestido con unos pantalones de cuero negros con franjas de plata, espuelas también de plata, pistolas con la empuñadura de marfil, y cartuchera negra; para completar el cuadro, conduce un tren modelo 1870, decorado en un estilo victoriano propio de una película en tecnicolor. La tercera figura suplente es la del señor Winter, que viaja con una cartera de cuero que lleva una tarjeta con la siguiente inscripción: «Mi grupo sanguíneo es F», y que en realidad es un asesino a sueldo de los Spang; se trata de un sujeto grueso y siempre sudoroso, con una verruga en la mano, el rostro fláccido y los ojos saltones.

En *Moonraker*, Hugo Drax mide uno ochenta de estatura y tiene «los hombros extraordinariamente anchos»; es cabezón y pelirrojo, tiene la parte derecha de la cara brillante y totalmente arrugada, a raíz de una operación de cirugía plástica mal hecha, y el ojo derecho distinto del izquierdo, más grande, debido a una contracción de la piel de los párpados, y «penosamente enrojecido»; lleva un grueso bigote rojizo y unas patillas que le llegan hasta el lóbulo de la oreja, con algún que otro pelo en las mejillas; el bigote disimula, aunque sin demasiado éxito, una mandíbula prominente y unos dientes de arriba demasiado salientes. El dorso de la mano está cubierto por una

densa pelusa rojiza, y toda su figura en conjunto hace pensar en un director de circo.

En *Desde Rusia con amor*, el Malo da origen a tres figuras suplentes: Red Grant, asesino profesional a sueldo de SMERSH, con sus pestañas cortas de color arena, sus ojos azules desteñidos y opacos, su boca pequeña y cruel, y las innumerables pecas que cubren su piel lechosa, de poros profundos y espaciados; el coronel Grubozaboyschikov, jefe de SMERSH, de rostro delgado y puntiagudo, ojos redondos como dos canicas rodeados de pesadas bolsas fláccidas, boca grande y siniestra, y cráneo totalmente afeitado; por último está Rosa Klebb, caracterizada por unos labios húmedos y pálidos, manchados de nicotina, y una voz ronca, monocorde y carente de toda emotividad; mide un metro sesenta de estatura, no tiene curvas, sus brazos son bastos, su cuello corto, sus tobillos demasiado gruesos, y lleva la cabellera gris recogida en un moñito «indecente»; tiene ojos «brillantes, de un color marrón amarillento», gruesas gafas, nariz puntiaguda totalmente cubierta de polvos de arroz y provista de unos agujeros enormes, «mientras que la húmeda cavidad de la boca se abría y se cerraba constantemente, como si fuera accionada desde el mentón por medio de unos hilos»: en definitiva, su aspecto es el de un ser sexualmente neutro. En *Desde Rusia con amor* puede verse asimismo una variante que sólo aparece en otras pocas novelas: en esta obra entra también en escena un ser fuertemente caracterizado y provisto de muchas de las cualidades morales del Malo, pero él las pone al servicio del bien o, en cualquier caso, toma partido por Bond. En ocasiones puede representar cierta perversión e indudablemente posee numerosos rasgos excepcionales o insólitos, pero, en cualquier caso, se pone siempre del lado de la Lealtad. En *Desde Rusia con amor*, este personaje es Darko Kerim, el agente turco. Análogos a él serían Tiger Tanaka, jefe del espionaje japonés en *Sólo se vive dos veces*, Draco, en *Al servicio secreto de Su Majestad*, Enrico Colombo en «Risico» —uno de los relatos de *Sólo para tus ojos*—, y por último, aunque sólo en parte, el Quarrel de *007 contra el Dr. No*. Todos estos personajes son suplentes a un tiempo del Malo y de M, y por eso los llamaremos «suplentes ambiguos». Bond mantiene siempre con ellos una alianza competitiva, los ama y los teme a un tiempo, los utiliza y los admira, los domina y los padece.

En *007 contra el Dr. No*, el Malo, además de por su desmesurada estatura, se caracteriza por carecer de manos, sustituidas por dos pinzas de metal. Su cabeza afeitada tiene el aspecto de una gota de agua derramada, su piel es transparente, sin arrugas, y sus pómulos parecen de marfil viejo; las cejas dan la sensación de estar pintadas, los ojos, desprovistos de pestañas, parecen «dos bolitas negras», y su afilada nariz acaba demasiado cerca de la boca, que tiene un rictus de crueldad y determinación.

En *Goldfinger*, el personaje que da título a la novela es un monstruo según todos los cánones: lo que le caracteriza es su absoluta falta de proporciones; «era bajo, quizá no superara el metro y medio, y culminando su cuerpo tosco y pesado, plantado sobre dos gruesas piernas de campesino, la cabeza, grande y redonda, parecía clavada

en medio de los hombros. Daba la sensación de que lo hubieran hecho ensamblando pedazos de distintas personas. Las diferentes partes de su cuerpo no casaban unas con otras». En definitiva, se trata de un hombrecillo «pequeño, mal hecho, pelirrojo y con una cara rarísima». Su personaje suplente es el coreano Oddjob, cuyos dedos, rematados por unas uñas brillantes, como si fueran de hueso, parecen espátulas; con un golpe de karate sus poderosas manos pueden hacer añicos la barandilla de madera de una escalera.

En *Operación Trueno* aparece por primera vez Ernst Stavro Blofeld, a quien volvemos a encontrar en *Al servicio secreto de Su Majestad* y en *Sólo se vive dos veces*, donde por fin muere. Como encarnaciones suplentes suyas, que llegan incluso a morir por él, tenemos en *Operación Trueno* al conde Lippe y a Emilio Largo; los dos son guapos y apuestos, pero también vulgares y crueles, y su monstruosidad sólo es interior. En *Al servicio secreto de Su Majestad*, aparece Irma Blunt, la perversa mujer al servicio de Blofeld, terrible reencarnación de Rosa Klebb, aparte de una serie de malvados de segunda fila que van muriendo de forma trágica, unos aplastados por un alud, y otros atropellados por un tren; en el tercer libro, el papel de protagonista vuelve a asumirlo el monstruoso Blofeld, descrito ya en *Operación Trueno*: dos pupilas que parecen dos profundas charcas, rodeadas, «como los ojos de Mussolini», por una córnea de un blanco purísimo, de una simetría que recuerda los ojos de las muñecas, entre otras cosas por sus pestañas negras y sedosas, casi femeninas; dos ojos puros en un rostro infantil, cortado por una boca húmeda y roja, «como una herida mal cicatrizada», situada bajo una nariz enorme; en conjunto, una expresión de hipocresía, de tiranía y crueldad, «a un nivel casi shakespeareano»; pesa más de ciento veinte kilos y, como se especificará en *Al servicio secreto de Su Majestad*, no tiene lóbulos en las orejas. El cabello lo lleva cortado a cepillo. Esta curiosa homogeneidad fisonómica de todos los malos de turno confiere cierta unidad a la relación Bond - Malo, sobre todo si tenemos en cuenta que además este último suele caracterizarse por una serie de rasgos raciales y biográficos muy concretos.

El Malo nace en un área étnica que va de la Europa central a los países eslavos y la cuenca mediterránea; normalmente, tiene mezcla de sangre y sus orígenes son complejos y oscuros; por regla general, es asexuado u homosexual, o en cualquier caso no es del todo normal desde el punto de vista sexual; dotado de unas capacidades inventivas y organizativas excepcionales, suele haber emprendido por su cuenta alguna gran actividad que le permite amasar una inmensa fortuna, gracias a la cual trabaja en beneficio de Rusia; eso es precisamente lo que persigue cuando urde sus planes, de caracteres y dimensiones de auténtica ciencia ficción, estudiados hasta en sus más mínimos detalles, y cuya finalidad es poner en serias dificultades a Inglaterra o al Mundo Libre en general. En la figura del Malo se conjugan de hecho los valores negativos que hemos identificado en algunas de las parejas contrapuestas, y en concreto los términos Unión Soviética y demás Países no anglosajones —la condena racista recae principalmente sobre hebreos, alemanes, eslavos e italianos,

concebidos siempre como metecos—, la Codicia elevada a la categoría de dignidad paranoica, la Programación como metodología tecnificada, el Fasto propio de un sátrapa, la Excepcionalidad física y psíquica, la Perversión física y moral, y la Deslealtad más absoluta.

Le Chiffre, que se dedica a subvencionar los movimientos subversivos de Francia, procede en realidad de una «mezcla de razas mediterráneas, con antepasados prusianos y polacos», y posee además sangre judía, como revelan «sus orejas pequeñas, de lóbulos carnosos». Pese a no ser un jugador desleal, traiciona a sus amos y pretende recuperar por medios delictivos el dinero que ha perdido en el juego; es masoquista —al menos así lo afirma la ficha de los Servicios Secretos—, aunque heterosexual, ha establecido una gran cadena de casas de tolerancia, y ha dilapidado su patrimonio debido a los enormes gastos que le acarrea su elevado tren de vida.

Míster Big es negro, manteniendo con Solitaire una relación ambigua de explotación —aunque nunca haya obtenido sus favores—; ayuda a los soviéticos gracias a su poderosa organización criminal basada en los cultos del vudú, busca y vende en Estados Unidos tesoros ocultos del siglo XVII, controla varias bandas de gángsters y pretende arruinar la economía americana introduciendo en el mercado clandestino grandes sumas de monedas raras.

Hugo Drax posee una nacionalidad imprecisa: aunque inglés de adopción, es en realidad alemán; posee el monopolio de la columbita, material indispensable para la producción de reactores, y regala a la Corona Británica la construcción de un cohete potentísimo; lo que en realidad pretende, sin embargo, es hacer caer sobre Londres ese cohete, provisto de cabeza nuclear, para luego escapar a Rusia (ecuación comunismo-nazismo); es socio de los clubes más exclusivos y le apasiona el *bridge*, aunque sólo disfruta haciendo trampas; su histeria no nos hace suponer actividades sexuales dignas de mención.

En cuanto a los personajes suplentes de *Desde Rusia con amor*, sus jefes son soviéticos y, como es obvio, sus actividades en favor de la causa comunista les proporciona bienestar y poder; Rosa Klebb, sexualmente neutra, «podría disfrutar del acto físico, pero el instrumento no tenía para ella la menor importancia». En cuanto a Red Grant, es un hombre lobo que mata por pasión; vive espléndidamente a costa del gobierno soviético en una villa con piscina. Su plan de ciencia ficción consiste en atraer a Bond a una trampa compleja, utilizando como cebo a una mujer y un aparato que permite codificar y descodificar mensajes cifrados, para matarlo y poner así en jaque al contraespionaje inglés.

El Dr. No es un híbrido de sangre china y alemana, trabaja en favor de Rusia, no demuestra tendencias sexuales definidas —cuando tiene en sus manos a Honeychile decide eliminarla haciendo que la devoren los cangrejos de Crab Key—, vive de la floreciente industria del guano, y logra desviar los misiles teledirigidos lanzados por los americanos. En su juventud edificó su propia fortuna estafando a las organizaciones criminales de las cuales había sido nombrado cajero. Vive en una isla

de su propiedad, en un fastuoso palacio de fábula, en una especie de acuario artificial. Goldfinger es probablemente de origen báltico, pero por sus venas corre también sangre judía; vive espléndidamente del comercio y el contrabando de oro, gracias al cual financia toda clase de movimientos comunistas en Europa; proyecta robar el oro de Fort Knox —y no convertirlo en radiactivo, como falazmente pretende hacernos creer la película— y, para hacer saltar las últimas barreras, consigue hacerse con una bomba atómica táctica robada a las fuerzas de la OTAN; intenta asimismo envenenar el agua de Fort Knox mediante sistemas industriales; no mantiene relaciones sexuales con la muchacha a la que tiraniza, limitándose a cubrirla de oro. Hace trampas en el juego por vocación, utilizando medios carísimos y rebuscados, como el telescopio o la radio; hace trampas para ganar dinero, a pesar de ser fabulosamente rico y de viajar siempre con una considerable reserva de oro en su equipaje.

En cuanto a Blofeld, es de padre polaco y madre griega; aprovecha su situación de empleado de telégrafos en Polonia para establecer un conspicuo comercio de informaciones secretas y convertirse luego en jefe de la organización independiente de espionaje, chantaje, robo y extorsión más importante del mundo. De hecho, con Blofeld Rusia deja de ser el enemigo constante —a causa de la distensión internacional que de pronto se produce— y el papel de organización maléfica es asumido por SPECTRA. Esta organización, sin embargo, tiene todos los rasgos que tenía SMERSH, incluida la utilización de los elementos eslavo-latino-alemanes, los métodos de tortura y de eliminación de los traidores, y el odio jurado a las potencias del Mundo Libre. Si examinamos los planes tremebundos de Blofeld, el de *Operación Trueno* consiste en robar a la OTAN dos bombas atómicas y chantajear con ellas a Inglaterra y a América; el de *Al servicio secreto de Su Majestad* prevé el adiestramiento en una clínica de alta montaña de unas cuantas campesinas jóvenes alérgicas para que propaguen virus mortales destinados a arruinar el patrimonio agrícola y ganadero del Reino Unido; y el de *Sólo se vive dos veces*, última etapa de la carrera de Blofeld, acorralado ya en el callejón sin salida de una locura sanguinaria, se limita —reduciendo además su alcance político— a la creación de un fantástico jardín para suicidas, hasta el que, desde todos los rincones de la geografía nipona, atrae a legiones de hijos de antiguos kamikazes, dispuestos a hacerse envenenar con plantas exóticas, refinadísimas y letales, con grave daño general del patrimonio humano del Japón democrático. La propensión de Blofeld al fasto de los sátrapas queda de manifiesto en el tren de vida que lleva en la montaña de Piz Gloria, y particularmente en la isla de Kyûshû, en la que vive como un tirano medieval, paseando por su *hortus deliciarum* vestido con una armadura de hierro. Aparte de mostrarse sediento de honores —aspiraba a ser reconocido conde de Bleuville—, Blofeld es todo un maestro de la programación, genio de la organización, desleal con mesura, y sexualmente incapaz (hace vida marital con Irma Blofeld, también asexuada y, en cualquier caso, absolutamente repugnante; parafraseando a Tiger Tanaka, Blofeld es «un demonio que ha tomado apariencia humana»).

Sólo los malos de *Diamantes para la eternidad* no son cómplices de Rusia. En cierto sentido, la internacional del gangsterismo capitaneada por los Spang parece prefigurar a SPECTRA. Por lo demás, Jack y Seraffimo poseen las características de rigor.

A los atributos típicos del Malo se contraponen los de Bond, especialmente la Lealtad al Servicio Secreto, la Mesura anglosajona —que se oponen al carácter excepcional o insólito de la mezcla de sangres—, la elección de las Incomodidades y la aceptación del Sacrificio frente al Fasto ostentado por el enemigo, el golpe de genio (Azar) opuesto a la fría Programación de los malos, a la que acaba venciendo, el sentido del Ideal opuesto a la Codicia (en varias ocasiones Bond vence en el juego al Malo, aunque por regla general entrega la enorme suma ganada o bien a los Servicios Secretos o bien a la chica de turno, como ocurre con Jill Masterson; en cualquier caso, incluso cuando tiene dinero, no hace de él un objetivo primordial). Por lo demás hay ciertas oposiciones axiológicas que no funcionan sólo en la relación Bond - Malo, sino también en el comportamiento del propio Bond: de esa forma, el agente 007 suele ser leal, pero no tiene reparos en derrotar al enemigo empleando el juego desleal, haciendo trampas al tramposo, o haciéndole chantaje (cf. *Moonraker* y *Goldfinger*). Las nociones de Excepcionalidad y Mesura, o Azar y Programación también se oponen entre sí en los gestos y decisiones de Bond, en una dialéctica de observancia del método y de testarudez que es precisamente la que hace tan fascinante a nuestro personaje, pues sale triunfante justamente porque no es perfecto del todo (como, en cambio, son M y el Malo). Deber y Sacrificio se presentan como elementos de debate interno cada vez que Bond tiene conciencia de que para malograr los planes del Malo habrá de arriesgar su propia vida, pero en tales casos será el Ideal patriótico —Gran Bretaña y el Mundo Libre— el que salga ganando. Y no olvidemos el papel desempeñado por la imperiosa necesidad de carácter racista de demostrar la superioridad del hombre británico. En Bond se oponen también Fasto —el gusto por la buena mesa, el cuidado en la forma de vestir, la elección de hoteles suntuosos, la afición por las salas de juego, la invención de cocktails, etc.— e Incomodidades (Bond está siempre dispuesto a abandonar el Fasto, aunque asuma el aspecto de Mujer que se le ofrece, para enfrentarse a una nueva situación de Incomodidad, cuya cota más alta sería la tortura).

Nos hemos detenido largamente en la pareja Bond - Malo porque de hecho en ella alcanzan su punto máximo todas las oposiciones que hemos venido enumerando, incluido el juego Amor y Muerte que, adoptando la forma primordial de oposición entre Eros y Thanatos, entre principio de placer y principio de realidad, se manifiesta en el momento de la tortura (teorizada explícitamente en *Casino Royale* como una especie de relación erótica entre torturador y torturado).

Dicha oposición se perfecciona en la relación entre el Malo y la Mujer. Vesper es tiranizada y chantajeada por los soviéticos, y luego por Le Chiffre; Solitaire es víctima del Big Man; Tiffany Case se halla dominada por los Spang; Tatiana es

víctima de Rosa Klebb y del gobierno soviético en general; Jill y Tilly Masterson se hallan dominadas, aunque en distinto grado, por Goldfinger, y Pussy Galore trabaja a sus órdenes; Domino Vitali se doblega a los caprichos de Blofeld a través de su relación física con el personaje suplente que es Emilio Largo; las jóvenes inglesas que se hospedan en Piz Gloria se encuentran bajo el control hipnótico de Blofeld y la vigilancia virginal de la suplente Irma Blunt; Honeychile, en cambio, mantiene una relación meramente simbólica con el poder del Dr. No, paseándose pura e inexperta por las orillas de su isla maldita, aunque, eso sí, al final el Dr. No ofrece su cuerpo desnudo como pasto a los cangrejos (Honeychile es dominada por el malo a través de un personaje suplente, el brutal Mander, que la viola; ella misma se encargará posteriormente de infligirle su merecido castigo haciéndolo morir por la picadura de un escorpión, venganza que anticipa la del Dr. No, que la echa a los cangrejos); por fin tenemos a Kissy Suzuki viviendo tranquilamente en su isla, a la sombra del castillo maldito de Blofeld, quien la domina sólo de manera simbólica, igual que a toda la población de la aldea. A mitad de camino se halla Gala Brand, que empieza como agente del Servicio, para convertirse luego en secretaria de Hugo Drax y establecer con él una relación de sumisión absoluta. En casi todos los casos esta relación alcanza su perfección en la tortura, que la mujer sufre junto con Bond. Aquí la pareja Amor - Muerte funciona incluso en el sentido de íntima unión erótica de los personajes a través de la prueba sufrida en común.

Dominada por el Malo, la Mujer de Fleming se ha visto ya con anterioridad predispuesta de una forma u otra a esa dominación, encargándose la vida de desempeñar el papel suplente del malvado. El esquema común a todas ellas es el siguiente: 1) la chica es bonita y buena; 2) se ha vuelto frígida y desdichada a raíz de las duras pruebas por las que tuvo que pasar durante la adolescencia; 3) esto la ha condicionado de tal forma que se pone al servicio del malo; 4) gracias a su encuentro con Bond, alcanza su plenitud como ser humano; 5) Bond la posee, pero acaba perdiéndola.

Este currículum es común a Vesper, Solitaire, Tiffany, Tatiana, Honeychile y Domino; tiene un carácter más alusivo en Gala, y se halla repartido equitativamente entre las tres mujeres suplentes de Goldfinger (Jill, Tilly y Pussy: las dos primeras han tenido un pasado terrible, pero sólo la tercera fue violada por su tío; Bond posee a la primera y a la tercera; la segunda es muerta por el Malo, y a la primera la tortura con oro; la segunda y la tercera son lesbianas, aunque Bond sólo redime a la tercera; etcétera); más confuso e incierto, en cambio, resulta el caso de las muchachas de Piz Gloria: todas ellas han tenido un pasado infeliz, pero Bond posee tan sólo a una (paralelamente se casa con Tracy, chica de triste pasado por culpa de una serie de suplentes menores, dominada además por su padre, Draco, suplente ambiguo, y asesinada finalmente por Blofeld, que realiza de esa forma su dominio sobre ella; así, con la Muerte, concluye la relación de Amor que mantenía con Bond). En cuanto a Kissy Suzuki, tuvo una triste experiencia en Hollywood que la hizo desgraciada para

siempre, y además la volvió desconfiada respecto a la vida y a los hombres.

Bond pierde siempre a todas y cada una de ellas, ya sea por decisión propia o por voluntad de terceros —en el caso de Gala, es la chica la que se casa con otro, aunque de mala gana—, unas veces al final de la novela y otras al comienzo de la siguiente (como le ocurre a Tiffany Case). De ese modo, en el momento en el que la Mujer resuelve la oposición con el Malo estableciendo con Bond una relación de purificador-purificada, o de salvador-salvada, vuelve a quedar bajo el dominio de lo negativo. En su interior ha venido librándose durante mucho tiempo una lucha (a menudo externa, como podemos ver en la relación Rosa Klebb-Tatiana) entre los términos del binomio Perversión-Candor, que hace de ella una heredera de la virgen perseguida, de richardsoniana memoria, portadora de pureza a pesar de vivir en medio del fango; protagonista ejemplar de una historia coito-tortura, podría parecer la encargada de resolver el contraste entre la raza elegida y el bastardo de sangre mixta no totalmente anglosajona, pues a menudo pertenece a la categoría étnica inferior; pero al concluirse siempre la relación erótica con alguna forma —real o simbólica— de muerte, Bond vuelve a encontrarse, quieras que no, con su pureza de anglosajón soltero. Y así la raza no corre el riesgo de verse contaminada.

8.2. *Las situaciones de juego y la intriga como «partida»*

Los diversos pares de oposiciones —de las cuales sólo hemos examinado unas cuantas variantes— constituyen los elementos de una *ars combinatoria* de reglas bastante simples. Es evidente que a lo largo de la novela se van dando soluciones alternativas al choque de los dos términos del binomio; el lector no sabe si en un determinado punto de la novela el Malo va a vencer a Bond o Bond va a vencer al Malo, etcétera. La información depende de la opción que se tome. Pero, antes de que concluya el libro, el álgebra debe haberse cumplido según un *código establecido de antemano*: como en la partida de morra que 007 y Tanaka juegan al comienzo de *Sólo para tus ojos*, la mano gana al puño, el puño a los dos dedos, y los dos dedos a la mano. M gana a Bond, Bond gana al Malo, el Malo gana a la Mujer, aunque antes Bond gane a la Mujer; el Mundo Libre gana a la Unión Soviética, Inglaterra gana a los Países impuros, la Muerte gana al Amor, la Mesura gana a la Excepcionalidad, etcétera.

Esta interpretación de la intriga en términos de juego no es, ni mucho menos, caprichosa. En los libros de Fleming dominan unas situaciones clave que podríamos llamar «situaciones de juego». Nos encontramos ante todo con unas situaciones arquetípicas, como, por ejemplo, el viaje o la comida; el primero puede ser en coche —e interviene aquí una rica simbología del automóvil, típica de nuestro siglo—, en tren —otro arquetipo, aunque esta vez casi decimonónico—, en avión o en barco. Pero tengamos presente que, por lo general, una simple comida, una persecución en coche o una loca carrera en tren se desarrollan siempre en forma de reto, de partida. Bond elige las viandas igual que se disponen las piezas de un rompecabezas; se prepara para la comida con la misma escrupulosidad y el mismo método con los que se dispone a jugar una partida de *bridge* (véase en *Moonraker* la convergencia de ambos elementos en una relación medios-fin); y, por último, concibe la comida como un factor lúdico. De la misma manera, el tren y el coche constituyen los elementos de una apuesta hecha con el enemigo: antes de que concluya el viaje, uno de los dos habrá agotado sus jugadas y habrá dado jaque mate al otro.

Llegados a este punto, resulta inútil recordar la preponderancia que en cada libro en particular adquieren las situaciones de juego en el sentido estricto de juego de azar convencional. Bond juega siempre con el Malo o con alguna figura suplente, y gana. La minuciosidad con la que se describen esas partidas será objeto de nuevas consideraciones en el apartado que dedicaremos a las técnicas literarias; de momento nos limitamos a afirmar que si las partidas ocupan un espacio tan destacado en las obras de Fleming es porque constituyen un modelo en miniatura y formalizado de la situación de juego más general que es la novela. Teniendo en cuenta las reglas combinatorias de los pares de oposiciones, la novela constituye una sucesión de «jugadas» inspiradas en un código, y se desarrolla con arreglo a un esquema perfectamente conocido de antemano.

El esquema invariable es el siguiente:

A. M juega y encarga una misión a Bond
B. El Malo juega y se muestra a Bond (eventualmente adoptando la forma de un personaje suplente)
C. Bond juega y da un primer jaque al Malo (o bien el Malo da un primer jaque a Bond)
D. La Mujer juega y se presenta a Bond
E. Bond se come a la Mujer: la posee o emprende su seducción
F. El Malo captura a Bond (con o sin la Mujer, o a los dos en momentos distintos)
G. El Malo tortura a Bond (con o sin la Mujer)
H. Bond vence al Malo (lo mata, o mata a su suplente, o asiste a su muerte)
I. Bond, convaleciente de sus heridas, se divierte con la mujer, a la que posteriormente perderá

El esquema es invariable en el sentido de que todos los elementos se hallan siempre presentes en todas las novelas, y por tanto cabría afirmar que la regla de juego fundamental es «Bond mueve y gana en ocho jugadas», aunque, dada la ambivalencia Amor-Muerte, en cierto modo, «el Malo responde y gana en ocho jugadas». Las jugadas no tienen por qué seguir siempre la misma sucesión. Una minuciosa esquematización de las diez novelas a examen revelaría que unas están construidas según el esquema ABCDEFGHI —por ejemplo *007 contra el Dr. No*—, pero lo más frecuente es que haya inversiones e iteraciones de distintos tipos. Unas veces Bond conoce al Malo al principio de la novela y le da un primer jaque, para posteriormente recibir el encargo de M: es el caso de *Goldfinger*, que presenta un esquema del tipo BCDEACDFHDHEHI, en el que podemos ver jugadas repetidas, como por ejemplo dos encuentros o dos partidas jugadas con el malo, dos seducciones y tres encuentros con mujeres, una primera huida del malo y luego su derrota definitiva, seguida de su muerte, etcétera. En *Desde Rusia con amor*, los malos se multiplican, gracias, entre otras cosas, a la presencia del suplente-ambiguo Kerim, en lucha con un malo suplente, Krilenku, y a los dos duelos mortales de Bond primero con Red Grant y luego con Rosa Klebb, que es arrestada tras herir mortalmente a Bond; el esquema, por lo demás complicadísimo, sería BBBBDA(BBC)EFCHGH(I): podemos ver en él un largo prólogo en Rusia con un constante desfile de malos suplentes y una primera relación entre Tatiana y Rosa Klebb; a continuación viene el envío de Bond a Turquía, con un largo paréntesis en el que aparecen los suplentes Kerim y Krilenku con la derrota de este último; seducción

de Tatiana; fuga en tren y tortura infligida a Kerim, víctima suplente, más tarde asesinada; victoria sobre Red Grant, y segundo *round* con Rosa Klebb, quien, antes de ser vencida, hiere de muerte a Bond. En el tren primero y luego a lo largo de las últimas jugadas, Bond consuma su convalecencia de amor con Tatiana, al tiempo que prevé su pronta separación.

También el concepto básico de tortura sufre variaciones y unas veces consiste en una vejación directa, y otras en una especie de recorrido del horror al que es sometido Bond, ya sea por deseo explícito del Malo (*Dr. No*), ya sea casualmente para escapar de sus garras, pero siempre a consecuencia de las jugadas de este (recorrido trágico por la nieve, persecución, alud, fuga precipitada por los pueblecitos suizos en *Al servicio secreto de Su Majestad*).

Paralelamente a la serie de jugadas fundamentales pueden verse numerosas jugadas secundarias, que enriquecen la aventura con opciones imprevistas, sin por ello alterar el esquema básico. Si quisiéramos dar una representación gráfica de esta forma de proceder, podríamos resumir la trama de una novela —por ejemplo, *Diamantes para la eternidad*— situando a la izquierda la secuencia de las jugadas fundamentales, y a la derecha la multiplicidad de jugadas secundarias:

	Largo y curioso prólogo que sirve de introducción al contrabando de diamantes en Sudáfrica.
Jugada (A) M envía a Bond a América disfrazado de falso contrabandista.	
» (B) Los Malos (los Spang) aparecen indirectamente en la descripción que de ellos se hace a Bond.	
» (D) La Mujer (Tiffany Case) se encuentra con Bond en calidad de intermediaria.	
	Minucioso viaje en avión: en segundo plano, dos malos suplentes. *Situaciones de juego*, duelo imperceptible presa-cazadores.
» (B) Primera aparición en avión del Malo suplente Winter (grupo sanguíneo F).	
» (B) Encuentro con Jack Spang.	
	Encuentro con Félix Leiter que pone a Bond al corriente respecto a los Spang.
» (E) Bond emprende la seducción de Tiffany.	
	Largo intermedio en Saratoga, en las carreras. Ayudando a Leiter, Bond daña en realidad a los Spang.
» (C) Bond da un primer jaque al Malo.	
	Aparición de malos suplentes en los baños de barro y castigo al peón, anticipación simbólica de la tortura de Bond. Todo el episodio de Saratoga constituye una minuciosa *situación de juego*.
» (B) Aparición de Seraffimo Spang.	
	Nueva larga y minuciosa *situación de juego*. Partida con Tiffany como croupier. Juego en la mesa, escaramuza amorosa indirecta con Seraffimo. Bond gana dinero.
» (C) Bond da un segundo jaque al Malo.	
	La noche siguiente, largo intercambio de disparos entre automóviles. Alianza Bond-Ernie Cureo.
» (F) Spang captura a Bond.	

Larga descripción de Spectraville y del tren de juguete de Spang.

» (G) Spang tortura a Bond.

Con la ayuda de Tiffany, Bond emprende una fantástica fuga por el desierto montado en una vagoneta, perseguido por la locomotora de juguete guiada por Seraffimo. *Situación de juego*.

» (H) Bond gana a Seraffimo, que se estrella con su locomotora contra la montaña.

Descansa con su amigo Leiter, salida en barco, y larga convalecencia amorosa con Tiffany, en medio de un constante intercambio de telegramas cifrados.

» (E) Bond posee por fin a Tiffany.

» (B) Reaparece el Malo suplente Winter.

Situación de juego a bordo del barco. Partida mortal a base de jugadas infinitesimales entre los dos matones y Bond. La situación de juego queda simbolizada por la subasta en miniatura realizada a bordo del barco.
Los dos matones capturan a Tiffany. Acrobática acción de Bond para llegar hasta la cabina de la chica y acabar con los matones».

(H) Bond gana definitivamente a los malos suplentes.

Meditación sobre la muerte delante de los dos cadáveres. Regreso a casa.

» (I) Bond sabe que podrá disfrutar del merecido descanso junto a Tiffany. Pero…

… la aventura se desvía a América del Sur, donde Bond acaba con el último eslabón de la cadena.

Podríamos trazar un esquema parecido para cada una de las diez novelas de Fleming. Las invenciones colaterales son riquísimas y forman la musculatura del esqueleto narrativo que acabamos de establecer; constituyen indudablemente uno de los mayores atractivos de la obra de este autor, aunque no dan testimonio, sino de forma aparente, de su capacidad inventiva. Como veremos a continuación, resulta fácil remitir dichas invenciones colaterales a unas fuentes literarias muy concretas, y esa es la razón de que funcionen como evocación familiar de otras situaciones novelescas aceptables para el lector. La verdadera trama es siempre la misma y lo curioso es que el suspense se basa en una serie de acontecimientos absolutamente conocidos de antemano. En resumen, la trama de *todos y cada uno* de los libros de Fleming es *grosso modo* la siguiente: Bond es enviado a un determinado lugar con el fin de malograr algún plan de ciencia ficción urdido por un individuo monstruoso de origen incierto o, en cualquier caso, no inglés, el cual, valiéndose de sus capacidades organizativas o productivas, no sólo gana dinero a espuertas, sino que además hace el juego a los enemigos de Occidente. Al enfrentarse a dicho ser monstruoso, Bond conoce a una mujer que se halla dominada por el malo, y la libera de su pasado instaurando con ella una relación erótica, interrumpida por su enemigo, que los captura y tortura. Bond, sin embargo, derrota al malo, que muere de alguna forma horrible, y descansa de las duras fatigas pasadas entre los brazos de la mujer, aunque está condenado a perderla.

Cabría preguntarse cómo puede funcionar de esa forma una máquina narrativa que debería satisfacer las exigencias de sensaciones y sorpresas imprevisibles. En realidad —como ya hemos comentado en otra ocasión—,[37] lo típico del género policíaco, lo mismo en las novelas de investigación que en las de acción, no es tanto la variación de los hechos, cuanto la repetición de un esquema habitual en el que el lector pueda reconocer una cosa ya vista con la que se había encariñado. Bajo la apariencia de una máquina productora de información, la novela policíaca es, sin embargo, una máquina productora de redundancias; fingiendo conmocionar al lector, en realidad lo reafirma en una especie de pereza imaginativa y le proporciona una evasión, contándole no lo que ignoraba, sino lo que ya conocía. Pero, mientras que en la novela policíaca anterior a Fleming el esquema inalterable se halla constituido por la personalidad del policía y de su entorno, por su método de trabajo y por sus tics, y es dentro de ese esquema donde van desarrollándose unos acontecimientos imprevistos —lo más imprevisible de todo será de hecho la identidad del culpable—, en el esquema de la novela de Fleming se incluye la propia cadena de los acontecimientos y el propio carácter de los personajes secundarios; en cualquier caso, lo que se sabe desde el primer momento en todas las obras de Fleming es justamente la identidad del culpable, además de sus características y sus planes. El placer del lector consiste en hallarse inmerso en un juego cuyas piezas y reglas —incluso cuyo resultado— conoce de antemano, disfrutando sencillamente de seguir las variaciones mínimas por medio de las cuales el protagonista logrará ver cumplidos sus objetivos.

Una novela de Fleming podría compararse con un partido de fútbol cuyo ambiente se conoce de antemano, lo mismo que el número y la personalidad de los jugadores, las reglas mismas del juego, y el hecho de que en cualquier caso todo ocurrirá en el área limitada de un campo verde; excepto que en un partido de fútbol se desconoce hasta el final la información definitiva, es decir, quién ganará. Más exacto sería comparar estos libros con un partido de baloncesto jugado por los Harlem Globetrotters contra cualquier equipo pequeño de provincias. De aquellos se sabe por principio con absoluta seguridad que ganarán y además por qué regla de tres lo van a hacer: el placer consistirá por tanto en descubrir qué medios virtuosísticos utilizarán los Globetrotters para llegar al momento final, qué ingeniosos rodeos darán para confirmar las previsiones definitivas, o qué malabarismos harán para mantener a raya al adversario. Pues bien, lo que podemos elogiar y considerar perfectamente ejemplar en las novelas de Fleming es ese elemento de juego sabido de antemano, ese factor de absoluta redundancia, típico de las máquinas destinadas a proporcionar una evasión, que funcionan en el ámbito de la comunicación de masas. Dotados de un mecanismo perfecto, dichos artefactos representan unas estructuras narrativas que trabajan con unos contenidos evidentes y que no aspiran a efectuar declaraciones ideológicas especiales. Lo cierto es, sin embargo, que dichas estructuras comportan inevitablemente unas posturas ideológicas determinadas y que estas no proceden tanto de los contenidos estructurales cuanto de la manera de estructurar

narrativamente dichos contenidos.

8.3. *Una ideología maniquea*

Las novelas de Fleming han sido objeto de numerosas acusaciones que las tachan de maccarthismo, de fascismo, de culto a la singularidad y a la violencia, de racismo, etcétera. Después del análisis que hemos efectuado, resulta difícil sostener que Fleming no tiende a considerar al hombre británico superior a las razas orientales o mediterráneas, o afirmar que el autor no profesa un anticomunismo visceral. Resulta significativo, sin embargo, que deje inmediatamente de identificar el mal con Rusia en cuanto la situación internacional la hace menos temible, *según el sentido común*; resulta significativo que, al presentar a la banda de negros de míster Big, Fleming no dude en reconocer la importancia de las nuevas razas africanas y de su contribución a la civilización contemporánea —el gangsterismo negro constituiría una prueba más de la perfección alcanzada en todos los terrenos por la gente de color—; resulta significativo que, tras insinuar que determinados personajes acaso tengan sangre judía, suavice sus afirmaciones con una nota de duda. Tanto si se trata de reprobar como de absolver a las razas inferiores, Fleming no supera nunca el chovinismo descafeinado del individuo corriente y moliente. Surge así la sospecha de que nuestro autor no adjudica a sus personajes tal o cual característica como consecuencia de una decisión ideológica concreta, sino por pura necesidad retórica.

Y entendemos aquí el término «retórica» en el sentido que originalmente le daba Aristóteles, a saber, el arte de persuadir que, para establecer unos razonamientos creíbles, debe apoyarse en los *éndoxa*, es decir, en las cosas que piensa la mayoría de la gente.

Con su cinismo de *gentleman* desencantado, Fleming pretende construir una máquina narrativa que funcione. Y para ello decide recurrir a los incentivos más seguros y universales, poniendo en juego los *elementos arquetípicos* que son los mismos que han dado prueba de su eficacia en los cuentos tradicionales. Repasemos por un instante las parejas de caracteres que constituyen los términos de la oposición: M es el Rey y Bond es el Caballero al que se encarga realizar una determinada misión; Bond es el Caballero y el Malo el Dragón; la Mujer y el Malo equivalen a la Bella y la Bestia; Bond, que devuelve a la Mujer a la plenitud del espíritu y los sentidos, es el Príncipe que despierta a la Bella Durmiente; entre el Mundo Libre y la Unión Soviética, entre Inglaterra y los Países no anglosajones vuelve a plantearse la misma relación épica primitiva que existía entre la Raza Elegida y la Raza Inferior, entre el Blanco y el Negro, entre el Bien y el Mal.

Fleming es racista en el mismo sentido en que lo es cualquier ilustrador que, al tener que representar al diablo, lo pinta con ojos oblicuos; en el mismo sentido en que lo es la nodriza que, al tener que referirse al Coco, sugiere que es negro.

Es curioso que Fleming sea anticomunista con la misma indiferencia con la que es antinazi o antialemán. No es que en un caso sea reaccionario y en otro democrático. Es sencillamente maniqueo por razones operativas.

Fleming busca oposiciones elementales. A la hora de dar un rostro a las fuerzas primarias y universales, utiliza clichés; y para identificar esos clichés apela a la opinión común. En un período de graves tensiones internacionales tan cliché es el del comunista perverso como el del criminal nazi impune. Fleming utiliza uno y otro con la misma indiferencia.

A lo sumo, suaviza la decisión tomada por medio de la ironía, si bien esa ironía se halla absolutamente enmascarada y sólo se revela a través de lo inverosímil de la exageración. En *Desde Rusia con amor*, sus soviéticos son tan monstruosos, tan increíblemente malvados, que parece imposible tomarlos en serio. Fleming, sin embargo, incluye en su novela un pequeño prólogo en el que explica que todas las atrocidades que cuenta son absolutamente ciertas. Ha elegido la vía del cuento, que para ser consumido debe ser tenido por verosímil; de lo contrario, se convierte en apólogo satírico. Da casi la sensación de que el autor escribe sus libros para que sean objeto de una doble lectura, destinándolos tanto a quienes los tomarán por oro puro como a quienes sabrán acogerlos con una sonrisa en los labios. Pero la condición para que funcionen de un modo tan ambiguo es que tengan un tono auténtico, creíble, ingenuo, y nítidamente truculento. Un hombre que realiza esa opción no es ni fascista ni racista: es simplemente un cínico, un ingeniero del relato de consumo.

En todo caso, Fleming no es reaccionario por el mero hecho de rellenar el estereotipo del «Mal» con la figura de un ruso o un judío. Es reaccionario por utilizar esquemas. La esquematización, la escisión maniquea, siempre es dogmática e intolerante; democrático es aquel que rechaza los esquemas, sabe reconocer los matices y las distinciones, y justificar las contradicciones. Fleming es reaccionario lo mismo que es reaccionario, en su raíz más profunda, el cuento, cualquier cuento; se trata de ese conservadurismo estático, ancestral y dogmático, de todos los cuentos y mitos, que transmiten una sabiduría elemental, construida y comunicada mediante un simple juego de luces y sombras, y que además la transmiten a través de unas imágenes indiscutibles, que no permiten la menor distinción crítica. Si Fleming es «fascista», lo es porque típica del fascismo es la incapacidad de pasar de la mitología a la razón, y la tendencia a gobernar sirviéndose de mitos y fetiches.

De esa naturaleza mitológica participan los propios nombres de los protagonistas, que ponen de manifiesto a través de una imagen o de un calambur el carácter del personaje, de manera inmutable, desde un principio, sin posibilidad de conversión o cambio (¡imposible llamarse *Blancanieves* y no ser blanca como la nieve lo mismo de semblante que de alma!). ¿El Malo vive del juego? Pues se llamará *Le Chiffre*. ¿Está al servicio de los rojos? Pues se llamará *Red*, y de apellido *Grant* si trabaja por dinero y además está debidamente remunerado. Un coreano matón de profesión que utiliza expedientes insólitos se llamará *Oddjob* («empleo estrambótico»); un obseso del oro será *Auric Goldfinger*. ¿Para qué hacer hincapié en el simbolismo de un Malo que se llama *No*? Hasta la cara cortada de *Hugo Drax* será evocada en la aguda onomatopeya de su apellido. Hermosa y transparente, con dotes de telepatía, *Solitaire*

evocará la frialdad del brillante; chic y aficionada a los diamantes, *Tiffany Case* recuerda al joyero más importante de Nueva York y al «beauty case» de las maniquíes. La ingenuidad queda de manifiesto en el nombre mismo de *Honeychile*, el impudor y la sensualidad en el de *Pussy* (alusión anatómica en *slang*) *Galore* (otro término slang que viene a significar «bien puesto»). ¿Que uno es una mera ficha de un juego tenebroso? ¡Pues se le llama *Domino*! ¿Tierna amante japonesa, quintaesencia de oriente? ¡Pues *Kissy Suzuki*! (¿Será casual la alusión al apellido del divulgador más popular de la espiritualidad Zen?). ¿Para qué hablar de otras mujeres de menor interés, como *Mary Goodnight* o *Miss Trueblood?* Y si el apellido Bond fue elegido, según confiesa Fleming, de una manera casi fortuita, para dar a su personaje una apariencia absolutamente común y corriente, quizá sea también una casualidad —aunque esté desde luego plenamente justificada— que el nombre de este modelo de estilo y de éxito nos haga pensar en la refinada Bond Street o en los mismísimos bonos del tesoro.

Llegados a este punto, resulta evidente por qué las novelas de Fleming han llegado a tener tanto éxito: y es que desencadenan una red de asociaciones elementales y remiten a una dinámica originaria y profunda. Gustan incluso al lector sofisticado que descubre en ellas, con una pizca de complacencia estética, la pureza de la épica primitiva, impúdica y maliciosamente traducida en términos actuales; y aplaude en Fleming al hombre de cultura reconociendo en él a uno de los suyos; naturalmente al más hábil y falto de prejuicios.

Todos estos elogios podría merecerlos Fleming si no fuera porque, además del evidente juego de las oposiciones arquetípicas, lleva a cabo otro mucho más socarrón, a saber, el juego de las oposiciones estilístico-culturales. En virtud de las cuales el lector sofisticado, que al descubrir el mecanismo del cuento se sentía maliciosamente cómplice del autor, se convierte en su víctima, pues se le induce a ver un hallazgo estilístico donde —como demostraremos más adelante— no hay más que un hábil montaje de lo *déjà vu*.

8.4. *Las técnicas literarias*

Fleming «escribe bien» en el sentido más banal y honesto del término. Tiene ritmo, limpieza, e incluso cierto gusto sensual por la palabra. Ello no significa que Fleming sea un artista, pero desde luego escribe con arte.

La traducción puede traicionarle. Empezar *Goldfinger*, como hace la versión italiana, con las siguientes palabras: «James Bond estaba sentado en la sala de espera del aeropuerto de Miami. Había tomado ya dos *bourbons* dobles y ahora meditaba sobre la vida y la muerte», no equivale desde luego a:

> James Bond, with two double bourbon inside him, sat in the final departure lounge of Miami Airport and thought about life and death.

En la versión inglesa hay una sola frase, no exenta de *concinnitas*. Y no hay más que decir. Fleming sigue siempre este esquema estándar.

Cuenta historias truculentas e inverosímiles, sí, pero hay maneras y maneras. En *One Lonely Night* Mickey Spillane describía así una matanza llevada a cabo por Mike Hammer:

> Sintieron mi grito y el estruendo ensordecedor de la ametralladora; oyeron los proyectiles que hacían trizas los huesos, que laceraban la carne, y eso fue todo. Cayeron por tierra como desmadejados, mientras intentaban huir. Vi cómo la cabeza del general estallaba literalmente y, convertida en una lluvia de chispas rojas, iba a caer en medio de la porquería del suelo. Mi amigo del metro intentó detener los proyectiles con la mano y quedó deshecho, como un monstruo de pesadilla lleno de agujeros azules…

En *Casino Royale*, cuando Fleming tiene que describir la muerte de Le Chiffre nos encontramos con una técnica indudablemente más habilidosa:

> Hubo un «¡Puff!» agudo, no más fuerte que el ruido que produce una pompa de aire al salir de un tubo de pasta dentífrica. No sonó ningún otro ruido y de repente en la frente de Le Chiffre se abrió un tercer ojo, al mismo nivel que los otros dos, justamente donde su enorme nariz empezaba a sobresalir por debajo de su frente. Era un ojillo negro, sin pestañas ni cejas. Por un instante los tres ojos se quedaron mirando la habitación; luego la cara de Le Chiffre se aflojó y los dos ojos laterales se volvieron lentamente hacia el techo.

Aquí hay más pudor, más silencio que en la escandalosa tosquedad de Spillane; pero también un gusto más barroco por la imagen, un reducirlo todo a imagen, sin emoción en los comentarios, y un afán por emplear palabras que «nombran» las cosas con exactitud.

No es que Fleming renuncie a la explosión de *grand guignol*, antes bien, sobresale en ella y la usa profusamente en sus novelas; pero cuando orquesta una escena macabra en pantalla panorámica, demuestra tener más venenos literarios que Spillane.

Véase, por ejemplo, la muerte de míster Big en *Vive y deja morir*… Atados con

una larga maroma al barco del malvado, Bond y Solitaire son arrastrados para que choquen contra los arrecifes de coral de la bahía; la nave, sin embargo, que Bond había tenido la precaución de minar unas horas antes, acaba saltando por los aires y las presuntas víctimas, al fin sanas y salvas, asisten al miserable final de míster Big, náufrago y devorado por los tiburones:

> Era una gran cabeza calva, con un chorro de sangre corriéndole por la cara desde la enorme herida que tenía en el cráneo… Bond podía distinguir los dientes que dejaban ver aquellos labios crispados en un rictus de agonía. La sangre ofuscaba aquellos ojos que, como bien sabía Bond, parecían querer salirse de sus órbitas. Con la imaginación podía sentir aquel gran corazón enfermo que latía afanosamente bajo la piel grisácea… Míster Big seguía avanzando. Llevaba la espalda al aire, sus ropas habían quedado hechas jirones con la explosión, pero en torno a su grueso cuello aún conservaba la corbata de seda negra, que flotaba por detrás de su cabeza como la coleta de un chino. Una ola menos violenta vino a llevarse un poco de la sangre que ofuscaba su vista. Tenía los ojos abiertos desmesuradamente y los había clavado en Bond con una expresión de locura. No se leía en ellos ninguna llamada de socorro, sólo había fijeza y desvarío. Estaba sólo a unos diez metros de distancia cuando Bond clavó sus ojos en los de él, pero estos se cerraron de golpe mientras su enorme cara se retorcía en un gesto de dolor.
>
> —¡Aah…! —chilló torciendo la boca. Sus dos manos dejaron de golpear la superficie, metió la cabeza debajo del agua y volvió a sacarla inmediatamente. Un velo de sangre oscureció la superficie del mar. Dos sombras oscuras, de cuatro o cinco metros de largo, salieron de la nube de sangre e inmediatamente se sumergieron otra vez en ella. El cuerpo del hombre pareció dar un brinco y quedó de lado. Sobre la superficie afloró la mitad de su brazo derecho. Le faltaba la mano y la muñeca, incluso el reloj. Pero su inmensa cabeza, con la boca abierta enseñando los dientes, seguía viva… A continuación volvió a salir a flote la cabeza. Tenía la boca cerrada. Los ojos amarillos parecían seguir mirando a Bond. Volvió a verse el hocico del tiburón, nadando hacia la gran cabeza con las fauces abiertas. Se oyó un horrible crujido al cerrar sus mandíbulas, acompañado de un gran alboroto de las aguas. Después todo fue silencio.

En este verdadero desfile de horrores resultan evidentes las influencias decimonónicas e incluso dieciochescas: la carnicería final, con las torturas y el espantoso encarcelamiento que la precede —mejor si tan suculento plato se presenta con alguna virgen como guarnición— es del más rancio abolengo *gothic novel*. La página que acabamos de citar es un conglomerado de viejos modelos: la agonía de míster Big se prolonga más de lo necesario, igual que se pasaba varios días agonizando el Monje de Lewis, con el cuerpo horriblemente mutilado tras la caída por un escarpado precipicio. Fleming, sin embargo, describe esos horrores de innegable raigambre «gótica» con una precisión neopositivista, acumulando imágenes, casi siempre de *cosas*. La falta del reloj en una muñeca rebañada por un escualo no es sólo un ejemplo de macabro sarcasmo, es también una forma de apuntar hacia lo esencial a través de lo accesorio, típica de una narrativa *cosista*, de una técnica de la observación de cuño claramente contemporáneo.

Y nos enfrentamos así a una nueva oposición que rige no ya la estructura de los acontecimientos relatados, sino la del propio estilo de Fleming, a saber, la oposición existente entre una forma de contar las cosas a través de unos hechos atroces e inconmensurables, y otra forma de contar las cosas a través de detalles mínimos contemplados con ojos desencantados.

En Fleming resulta sorprendente, en efecto, la minuciosa e innecesaria determinación con la que, durante páginas y páginas, lleva a cabo la descripción de

objetos, paisajes, y gestos aparentemente inútiles para el curso de los acontecimientos; y, por el contrario, el furibundo estilo telegráfico con el que liquida en unas pocas líneas las acciones más inopinadas e improbables. Ejemplo típico de este modo de proceder serían, en *Goldfinger,* las dos larguísimas páginas dedicadas a una meditación casual en torno al asesinato de un mexicano, las quince dedicadas al partido de golf, o las casi veinticinco que ocupa una larga carrera en coche a través de Francia, en contraste todo ello con las cuatro o cinco en las que se resuelven la llegada a Fort Knox a bordo de un falso tren hospital y el golpe de escena que culmina con el fracaso del plan de Goldfinger y la muerte de Tilly Masterson.

En *Operación Trueno,* una cuarta parte del libro lo ocupa la descripción de las curas naturistas a las que se somete Bond en la clínica, sin que los hechos que suceden en dicho establecimiento permitan a Fleming detenerse tanto en explicar la composición de los menús dietéticos, o la técnica de los masajes y los baños turcos; pero el pasaje más desconcertante quizá sea aquel en el que Domino Vitali, tras contar su vida a Bond en el bar del Casino, emplea cinco páginas en describir con una precisión propia de Robbe-Grillet la cajetilla de cigarrillos Player's. Esto es algo más que las treinta páginas empleadas en *Moonraker* para narrar los preparativos y el desarrollo de la partida de *bridge* con *sir* Hugo Drax. Al menos en estas últimas se creaba un suspense —sin duda magistral—, incluso para quien no conozca las reglas del *bridge*; pero el pasaje al que nos referimos tiene, en cambio, un carácter meramente interlocutorio y no parece que sea necesario caracterizar el espíritu *rêveur* de Domino describiendo con tanto esmero y tanta atención por el detalle esa tendencia suya a la fenomenología sin ton ni son.

«Sin ton ni son» es la expresión exacta. Sin ton ni son —y sólo para introducirnos en el mundo del contrabando de diamantes en Sudáfrica—, *Diamantes para la eternidad* comienza con la epifanía de un escorpión que se mueve casi en el círculo de una lente de aumento, gigantesco como una criatura prehistórica, protagonista de una historia de vida y muerte a nivel animal, interrumpida por un ser humano que aparece de pronto y pisa al pobre bicho para dar paso a la acción, como si todo lo sucedido anteriormente no fueran más que los títulos de crédito ideados por un diseñador gráfico refinadísimo de una película que continúa luego con un estilo totalmente distinto.

Todavía más representativo de esta técnica de la mirada sin ton ni son es el comienzo de *Desde Rusia con amor,* donde nos encontramos con una página entera de «cuasi» *nouveau roman,* de ejercicio de virtuosismo sobre el cuerpo rígido, con una inmovilidad casi cadavérica, de un hombre tumbado al borde de una piscina, explorado poro a poro, pelo a pelo, por una libélula azul y verde. Y mientras la escena va impregnándose cada vez más del sutil aroma de muerte que el autor ha sabido evocar con tanta habilidad, de repente el hombre se mueve y espanta a la libélula. Naturalmente el hombre se mueve porque está vivo y se dispone a recibir un masaje. El hecho de que el hombre tumbado en el suelo pareciera muerto no tiene la

menor relevancia para el relato que viene a continuación. Las obras de Fleming están plagadas de pasajes de grandísimo virtuosismo como este, que fingen una técnica de la visión y un gusto por lo accesorio, y que, por lo demás, no hacen ninguna falta al mecanismo narrativo de la historia, que más bien los rechaza. Cuando la trama va a llegar al nudo esencial —a las «jugadas» básicas enumeradas en el apartado anterior —, la técnica de la mirada es irremisiblemente abandonada; Robbe-Grillet se ve sustituido por Souvestre y Allain: el mundo objetual cede el sitio a Fantômas.

Lo más habitual es que los momentos de reflexión descriptiva, particularmente atractivos al contar con el apoyo de una lengua pulida y eficaz, vengan a sostener los polos del Fasto y la Programación, mientras que los de la acción irracional expresan los momentos de la Incomodidad y el Azar. Así, pues, la oposición entre esas dos técnicas —o la técnica de esa oposición estilística— no tiene nada de casual. De ser así, la técnica de Fleming, que no tiene el menor inconveniente en interrumpir el suspense de una acción tensa y llena de fuerza —como una procesión de buzos camino de un duelo mortal—, para entretenerse en describir la fauna submarina o una formación coralina, sería semejante a la ingenua técnica de Salgari, capaz de abandonar a su héroe en cuanto tiene la mala fortuna de tropezar con una enorme raíz de secuoya durante una persecución, para describirnos el origen, las propiedades y la distribución de este árbol en el continente americano.

En Fleming, en cambio, la diversión, en vez de parecerse a una voz de la enciclopedia Larousse colocada donde no debe, adquiere una doble relevancia: en primer lugar, muy pocas veces comporta una descripción de algo insólito —como ocurriría en Salgari o Verne—, sino una *descripción de algo ya sabido*; y en segundo lugar, interviene no ya como información enciclopédica, sino como *sugestión literaria*, y a título de tal pretende «ennoblecer» el hecho relatado.

Examinemos estos dos puntos, porque nos descubren el alma secreta de la máquina estilística de Fleming.

Fleming no describe nunca la secuoya que el lector no ha tenido ocasión de contemplar en toda su vida. Describe, en cambio, sin el menor empacho una partida de canasta, un automóvil de serie, el tablero de mandos de un avión, el vagón de un tren, el menú de un restaurante, o la cajetilla de una marca de cigarrillos a la venta en cualquier estanco. Fleming liquida en pocas palabras un asalto a Fort Knox; y se explaya relatando el gusto que puede dar empuñar un volante o el cambio de marchas de un coche, porque estos son gestos que cualquiera de nosotros ha realizado, podría realizar o desearía realizar. Fleming se recrea en restituirnos lo *déjà vu* con una técnica fotográfica, pues es con lo *déjà vu* con lo que puede estimular nuestra capacidad de identificación. Nos identificamos no con el individuo que roba una bomba atómica, sino con el que conduce una lancha de lujo; no con el que hace estallar un cohete, sino con quien se lanza cuesta abajo por una pista de esquí; no con el que se dedica al contrabando de diamantes, sino con el que elige un buen menú en un restaurante de París. Nuestra atención es solicitada, halagada y orientada hacia el

terreno de las cosas posibles y deseables. En él la narración se vuelve realista, y la atención obsesiva; todo lo demás, todo lo que pertenece a la esfera de lo inverosímil, no necesita demasiadas páginas: con un guiño de ojos implícito basta y sobra. Nadie tiene por qué creer en ello.

Una vez más, el placer de la lectura no viene dado por lo increíble y lo nuevo, sino por lo evidente y lo habitual. Es innegable que en esa vocación de lo evidente Fleming utiliza una estrategia verbal de tipo común; pero lo que esta estrategia nos hace amar tiene que ver con lo redundante y no con lo informativo. El lenguaje realiza aquí la misma función que la trama. El máximo placer no debe venir de la excitación, sino del descanso.

Se ha dicho asimismo que la descripción minuciosa no comporta nunca una información enciclopédica, sino que constituye una evocación literaria. Indudablemente, si un hombre-rana nada hacia la muerte y yo veo por encima de él un mar turbio y tranquilo, o la vaga sombra de unos peces fosforescentes que rozan su cuerpo, su gesto quedará inscrito en un marco de naturaleza espléndida y eterna, ambigua e indiferente, que evoca en mí una especie de profundo contraste moral. Amplifíquese el momento de la naturaleza apática y fastuosa, ¡y listo! Por regla general, si un hombre-rana es devorado por un tiburón, el hecho se recoge en la página de sucesos y se acabó. ¿Pero acaso tiene algo que ver con la literatura el hecho de reseñar esa muerte acompañada de tres páginas de fenomenología del coral?

Se trata ni más ni menos del juego, por lo demás bastante conocido, de una cultura de aluvión, identificada unas veces con la *Midcult* y otras con el *Kitsch*,[38] que encuentra aquí una de sus manifestaciones más eficaces: nos veríamos tentados de decir incluso la menos irritante, por la desenvoltura y la perfección con la que se lleva a cabo la operación; si no fuera porque el artificio impulsa a algunos a elogiar en Fleming no ya al habilidoso fabricante de historias divertidas, sino a todo un fenómeno de invención estilística.

El juego de *Midcult* en Fleming es algunas veces totalmente descarado (aunque no por ello menos eficaz). Bond entra en la cabina de Tiffany y dispara contra los dos asesinos. Los liquida, consuela a la muchacha aterrorizada, y se dispone a salir:

> En fin…, habría podido dormir con el cuerpo de Tiffany abrazado al suyo para siempre.
>
> ¿Para siempre?
>
> Mientras se dirigía lentamente hacia la puerta del cuarto de baño, Bond tropezó con la mirada vítrea del cadáver tendido en el suelo.
>
> Y los ojos del hombre cuyo grupo sanguíneo había sido F le hablaron y le dijeron:
>
> —Amigo, nada es para siempre. Sólo la muerte es duradera. Nada es para siempre, sino lo que tú me has hecho a mí.

Las frases cortas, segmentadas mediante frecuentes puntos y aparte, como si fueran versos, la identificación del muerto mediante el *leitmotiv* de su grupo sanguíneo, la prosopopeya bíblica de los ojos que hablan y «dicen» algo, la meditación rápida y solemne sobre el hecho —si nos fijamos bien completamente

obvio— de que quien está muerto, sigue estando muerto… He aquí, en definitiva, toda la parafernalia de un «universal» falso, que MacDonald había descubierto ya en el Hemingway de la última época. No obstante, Fleming seguiría teniendo perfecto derecho a evocar el espectro de la muerte con unas maneras tan «sindicalmente» literarias, si esa improvisada meditación sobre lo eterno desempeñara una función, por pequeña que fuera, en el desarrollo de la historia. Pues bien, ¿qué hace James Bond, ahora que lo ha rozado el estremecimiento de lo irreversible? Nada. No hace absolutamente nada. Saltará por encima del cadáver y se acostará con Tiffany.

8.5. *La literatura como collage*

Así, pues, Fleming, al presentarse como resumen vivo de las contradicciones de una cultura de consumo en sus distintos niveles, organiza unas trampas elementales y violentas, basadas en oposiciones propias del cuento, y con una técnica tomada de la novela «de masas»; a menudo describe tipos femeninos y atardeceres, fondos marinos y automóviles, con una técnica literaria de aluvión, rayana por lo general en el más puro *Kitsch*, cuando no cae de lleno en él; dosifica su atención narrativa por medio de un montaje inestimable, alternando el *grand guignol* con el *nouveau roman*, y haciendo gala de la típica falta de prejuicios del sabelotodo; ello nos permitiría incluirlo, de cualquier modo, si no entre los inventores, sí al menos entre los cultivadores más hábiles de la parafernalia experimental.

Cuando se leen estas novelas sin la adhesión inmediata y divertida al efecto primario que pretenden suscitar, resulta muy difícil entender hasta qué punto remeda Fleming la literatura para fingir que hace literatura, y hasta qué punto utiliza retazos de literatura con el gusto cínico y burlesco del *collage*.

Fleming es más culto de lo que deja ver. Comienza el capítulo XIX de *Casino Royale* con la siguiente frase: «Cuando se sueña que se está soñando es que está muy cerca el despertar». Se trata de una idea archisabida, pero además es una cita de Novalis. Cuando asistimos al largo conciliábulo de diabólicos soviéticos que proyectan la aniquilación de James Bond en los primeros capítulos de *Desde Rusia con amor* —y el Agente 007 no entrará en escena, ignorante absolutamente de todo, hasta la segunda parte del libro—, cuesta trabajo no pensar en el «prólogo en el infierno» de goetheana memoria.

Siempre cabe pensar que tales influencias, buenas lecturas de *gentleman* acomodado, habrían actuado en la memoria del autor sin salir a la superficie de la conciencia. Probablemente Fleming siguiera vinculado a un mundo decimonónico, herencia evidente del cual serían su ideología militarista y nacionalista, su colonialismo racista, y su aislacionismo victoriano. Su gusto por viajar en trenes de lujo y por hospedarse en los hoteles más suntuosos tiene también un claro colorido *belle époque*. El propio arquetipo del tren, del viaje en el Orient Express —donde a uno le aguardan el amor y la muerte— proviene de la literatura romántica y posromántica, grande y pequeña, de Tolstoi a Cendrars pasando por Dekobra. Como ya hemos dicho, sus mujeres son Clarissas richardsonianas y corresponden al arquetipo descubierto por Fiedler.[39] Pero hay más; por lo pronto, encontramos un gusto por el exotismo que no es de nuestros días, aunque a las islas de ensueño se llegue a bordo de un *jet*. En *Sólo se vive dos veces*, aparece un jardín de los tormentos que resulta demasiado afín al de Mirbeau; además se nos describen sus plantas con tal minuciosidad clasificatoria que presupone una obra como, por ejemplo, el *Traité des poisons* de Orfila, conocido quizá a través del Huysmans de *Là-bas*. No obstante, la

exaltación exótica de *Sólo se vive dos veces* —se dedican tres cuartas partes de la obra a realizar una iniciación casi mística al mundo oriental—, y la continua aparición de citas de poetas antiguos nos hacen también pensar en la curiosidad morbosa con la que en 1869 nos invitaba Judith Gauthier a descubrir China en *Le dragon imperial*. Y si semejante paralelismo nos parece traído por los pelos, baste recordar que Ko-Li-Tsin, el poeta revolucionario, escapa de las mazmorras de Pekín agarrándose al hilo de una cometa, y que Bond huye del infame castillo de Blofeld agarrándose a la barquilla de un globo (que lo llevará muy lejos de allí, al otro lado del mar, donde, perdida la memoria, lo recogerán las dulces manos de Kissy Suzuki). Bien es verdad que cuando Bond se cuelga del globo, lo hace porque recuerda habérselo visto hacer en una película a Douglas Fairbanks; pero evidentemente Fleming es más culto que su personaje.

No es cuestión ahora de jugar a las analogías ni de insinuar que en el ambiente ambiguo y enfermizo de Piz Gloria hay ecos de la montaña mágica. Los dos sanatorios se encuentran en la montaña y, como es sabido, en la montaña hace frío. Ni tampoco es cuestión de ver en Honeychile, que se aparece a Bond entre la espuma del mar, como una Anadiómene, a la «muchacha pájaro» de Joyce. Dos piernas desnudas bañadas por las olas son iguales en todas partes. Pero a menudo las analogías no se limitan simplemente al ambiente psicológico, sino que son analogías estructurales. Sucede así que en uno de los relatos de *Sólo para tus ojos*, «Quantum of solace», se nos presenta a Bond sentado en el sofá de chintz del gobernador de las Bahamas, escuchando contar a este, tras un largo y laberíntico preámbulo, en un ambiente enrarecido e incómodo, la dilatada y en apariencia incoherente historia de una mujer adúltera y de un marido vengativo; una historia sin sangre y sin golpes de escena, una historia de hechos íntimos y privados, al término de la cual Bond se siente de pronto extrañamente impresionado y tentado de creer que sus peligrosas actividades son infinitamente menos novelescas e intensas que algunas existencias secretas y banales. Pues bien, la estructura de este relato, la técnica de la descripción y la introducción de los personajes, la desproporción entre el preámbulo y la incoherencia de la historia, y entre esta y el efecto que produce en el protagonista, recuerdan extrañamente el desarrollo habitual de muchos cuentos de Barbey d'Aurevilly.

Podríamos recordar asimismo que la idea del cuerpo humano cubierto totalmente de oro aparece en Dimitri Merezkowski (salvo que en este caso el culpable no es Goldfinger, sino Leonardo da Vinci).

Es posible que Fleming no tuviera un bagaje de lecturas tan diversas y sofisticadas, y en tal caso sólo cabría pensar que, ligado por su educación y su estructura psicológica a un mundo ya extinguido, se hubiera dedicado sin darse cuenta a remedar soluciones y gustos del ayer, reinventando estilemas que habría olfateado en el ambiente. Más creíble es, sin embargo, que, con el mismo cinismo operativo con el que estructuraba las tramas de sus obras a partir de una serie de oposiciones arquetípicas, decidiera que las vías de lo imaginario podían volver a ser

para el lector del presente siglo las mismas que las del folletín decimonónico; que frente a la normalidad casera no digo ya de Hércules Poirot, sino de los propios Sam Spade o Michael Shayne, sacerdotes de una violencia urbana y previsible, era preciso reanimar urgentemente la fantasía del lector con toda la parafernalia que hiciera famosos a Rocambole y Rouletabille, a Fantômas y Fu Manchu. Quizá incluso fuera más allá, a las raíces más cultas del romanticismo truculento, y de ahí hasta los herederos más morbosos de este. Una antología de los caracteres y situaciones de sus novelas nos parecería un capítulo de *La carne, la morte e il diavolo*, de Praz.

Para empezar, detengámonos un instante en sus malvados, cuya mirada de reflejos rojizos y cuyos labios pálidos traen a nuestra memoria el arquetipo mariniano de Satán, fuente de la cual bebió Milton, y a partir de este toda la generación romántica de los tenebrosos: «En los ojos que albergan la tristeza y la muerte / brilla una llama luz *turbia y bermeja*. / Las *miradas oblicuas y torcidas pupilas* / semejan un cometa, y candiles las pestañas. / Y su nariz y *labios macilentos*…». En Fleming, sin embargo, se ha producido una disociación inconsciente, y los rasgos del bello tenebroso, fascinante y cruel, sensual y despiadado, se han repartido entre la figura del Malo y la de Bond.

Entre los dos se reparten los rasgos del Schedoni de Radcliffe y los del Ambrosio de Lewis, los del Corsario y el Infiel de Byron; amar y sufrir es la fatalidad que persigue a Bond, lo mismo que a René de Chateaubriand: «Todo en él era fatal, hasta su felicidad»; pero es el Malo quien, al igual que los Natchez, es «arrojado al mundo como una gran desgracia», y cuya «perniciosa influencia se extiende a todos los seres que lo rodean».

El Malo, que a su perversidad une la fascinación propia del gran líder, es el Vampiro, y así Blofeld reúne en su persona casi todas las características del Vampiro de Merimée («¿Quién podría evitar la fascinación de su mirada…? Su boca está ensangrentada y sonríe como la de un hombre adormilado y atormentado por un amor odioso»); la filosofía de Blofeld, sobre todo la que predica en el jardín de los tormentos de *Sólo se vive dos veces*, es la del Divino Marqués en estado puro, con la invención acaso en inglés del Maturin de *Melmoth*: «Es posible incluso ser un amante de los sufrimientos. He oído hablar de hombres que viajaron hasta países en los que a diario podían presenciarse ejecuciones horrendas, con el único fin de procurarse esa excitación que no deja de proporcionar nunca la contemplación del sufrimiento…». Todo un pequeño tratado de sadismo es, en efecto, la exposición del placer que Red Grant obtiene cuando mata. Salvo que tanto Red Grant como Blofeld —al menos cuando en el último libro este hace daño no con el fin de sacar provecho, sino por pura crueldad—, son presentados como casos patológicos. Y es natural; cada siglo requiere sus adaptaciones, y Freud y Krafft-Ebing no pasaron en vano.

Sería inútil detenernos más tiempo en la complacencia que demuestra Fleming por la tortura, como no fuera para recordar las páginas de los *Journaux Intimes* en los que Beaudelaire comenta el potencial erótico de aquella; y quizá sea también inútil

poner en relación a Goldfinger, Blofeld, míster Big o el Dr. No con el modelo de los diversos Superhombres de la literatura con mayúsculas y de la literatura folletinesca. Lo que, sin embargo, no podemos olvidar es que Bond «lleva» encima muchas características de todos ellos, y quizá no esté de más poner en relación las distintas descripciones fisonómicas del héroe —su sonrisa cruel, el semblante duro y hermoso, la cicatriz que le atraviesa la mejilla, el mechón rebelde que le cae sobre la frente, o el gusto por la fastuosidad— con la evocación del héroe byroniano realizada por Paul Féval en *Les mystères de Londres*:

> Era un hombre de unos treinta años, al menos en apariencia, de elevada estatura, y porte elegante y aristocrático… En cuanto a su rostro, presentaba un tipo de belleza muy curioso: la frente alta, amplia y sin arrugas, pero atravesada de arriba abajo por una ligera cicatriz, casi imperceptible… No podían vérsele los ojos, pero, bajo los párpados semicerrados, se adivinaba su poderío… Las muchachas lo veían en sueños con su mirada pensativa, la frente desolada, la nariz aguileña y una sonrisa infernal, pero divina… Era un hombre todo sensaciones, capaz a un tiempo de hacer el bien y el mal: de talante generoso, francamente entusiasta por naturaleza, pero, llegada la ocasión, de un egoísmo absoluto; frío por cálculo, capaz de vender al universo entero por un cuarto de hora de placer… Toda Europa había admirado su magnificencia oriental; el mundo entero, en fin, sabía que se gastaba cuatro millones cada temporada…

La analogía resulta impresionante, y desde luego no necesita el menor control filológico; el prototipo se encuentra diseminado por cientos y cientos de páginas de una literatura de primera y de segunda mano, pero, en último término, hay toda una rama del decadentismo británico capaz de suministrar a Fleming buenos ejemplos de glorificación del ángel caído, del monstruo torturador, del *vice anglais*; sin ir más lejos, Wilde, accesible a cualquier *gentleman* bien nacido, podía proporcionarle la cabeza del Bautista en una bandeja de plata como modelo para la gran cabeza gris de míster Big surgiendo de las aguas. En cuanto a Solitaire, que, tras excitar la libido de Bond, se le niega mientras viajan en un tren, es el propio Fleming el que utiliza el apelativo de *allumeuse*, que da además título a todo el capítulo: se trata de un prototipo que aparece a menudo en D'Aurevilly, en la princesa d'Este de Péladan, en la Clara de Mirbeau, y en la *Madone des sleepings* de Dekobra.

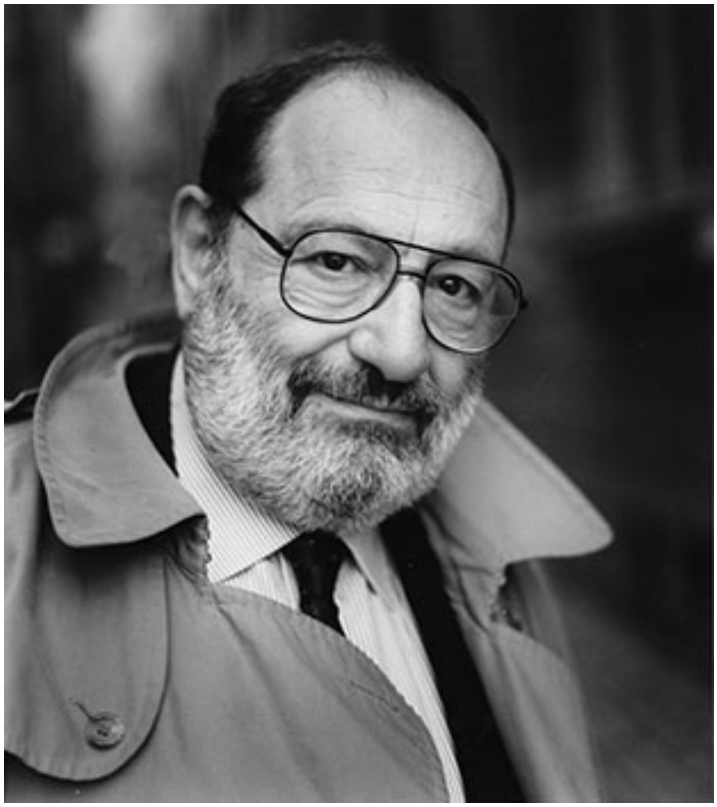
Como hemos visto, Fleming no puede desde luego admitir para la mujer el arquetipo decadente de *belle dame sans merci*, poco acorde con el moderno ideal de feminidad, así que lo suaviza con el modelo de la virgen perseguida. Y también en este terreno parecería que sigue la receta irónica que ya en el siglo pasado diera Louis Reybaud a los autores de folletines, si no fuera porque Fleming tenía ingenio suficiente para inventarla y redescubrirla solo: «Pues bien, señor, tome usted, por ejemplo, una joven infeliz y víctima de una persecución. Añada un tirano sanguinario y brutal… Etcétera, etcétera».

En tal caso, Fleming habría llevado a cabo, por un lado, una operación calculada y remunerativa, pero, por otro, también se habría abandonado al sentimiento nostálgico de la evocación. Ello explicaría ese gusto suyo por el *collage* literario mitad irónico y mitad apasionado, a medio camino entre el juego y la memoria. Igual

que es juego y nostalgia a un tiempo la ideología victoriana, el sentimiento anacrónico de la britanicidad elegida e inmaculada, opuesta al desorden de las razas impuras.

Como en este artículo no tenemos ninguna intención de llevar a cabo una interpretación psicológica de Fleming como hombre, sino sólo un análisis de la estructura de sus textos, la *contaminatio* entre residuo literario y brutal crónica de sucesos, entre siglo XIX y ciencia ficción, entre excitación aventurera e hipnosis objetual, se nos presenta como el elemento inestable de una construcción en algunos aspectos fascinante, que a menudo existe gracias precisamente a ese bricolaje hipócrita, y que de vez en cuando enmascara su naturaleza de *ready-made* para ofrecerse como invención literaria. En la medida en que permite realizar una lectura cómplice y prevenida, la obra de Fleming constituye una máquina de evasión sumamente lograda, producto de alta artesanía narrativa; en la medida en que a algunos les hace estremecerse de emoción poética privilegiada, constituye la enésima manifestación del *Kitsch*; y en la medida en que desencadena en muchas personas unos mecanismos psicológicos elementales, en los que no cabe un distanciamiento irónico, constituye tan sólo una operación más de la industria de la evasión, más sutil, sí, pero no menos mistificante.

Una vez más un mensaje no desemboca realmente más que en una recepción concreta y contextualizada que lo determina. Cuando un acto de comunicación desencadena un fenómeno que afecta a las costumbres, la verificación definitiva se llevará a cabo no en el ámbito del libro, sino en el de la sociedad que lo lee.



UMBERTO ECO (Alessandria, Italia, 5 de enero de 1932) es un escritor y filósofo italiano, experto en semiótica.

Umberto Eco nació en la ciudad de Alessandria, en el norte de Italia. Su padre, Giulio, fue contable antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando fue llamado a servicio en las fuerzas armadas. En ese momento, Umberto y su madre se mudaron a un pequeño poblado piamontés. Eco recibió educación salesiana.

Se doctoró en filosofía y letras en la Universidad de Turín en 1954 con un trabajo que publicó dos años más tarde con el título de *El problema estético en Santo Tomás de Aquino* (1956). Trabajó como profesor en las universidades de Turín y Florencia antes de ejercer durante dos años en la de Milán. Después se convirtió en profesor de Comunicación visual en Florencia en 1966. Fue en esos años cuando publicó sus importantes estudios de semiótica *Obra abierta* (1962) y *La estructura ausente* (1968), de sesgo ecléctico. Desde 1971 ocupa la cátedra de Semiótica en la Universidad de Bolonia. En febrero de 2001 creó en esta ciudad la Escuela Superior de Estudios Humanísticos, iniciativa académica sólo para licenciados de alto nivel destinada a difundir la cultura universal. También cofundó en 1969 la Asociación Internacional de Semiótica, de la que es secretario.

Distinguido crítico literario, semiólogo y comunicólogo, Umberto Eco empezó a publicar sus obras narrativas en edad madura (aunque en conferencias recientes cuenta de sus experimentos juveniles, los que incluyen la edición artesanal de un cómic en la adolescencia). En 1980 se consagró como narrador con *El nombre de la*

rosa, novela histórica culturalista susceptible de múltiples lecturas (como novela filosófica, novela histórica o novela policíaca, y también desde el punto de vista semiológico). Se articula en torno a una fábula detectivesca ambientada en un monasterio de la Edad Media el año 1327; sonoro éxito editorial, fue traducida a muchos idiomas y llevada al cine en 1986 por el director francés Jean-Jacques Annaud. Escribió además otras novelas como *El péndulo de Foucault* (1988), fábula sobre una conspiración secreta de sabios en torno a temas esotéricos, *La isla del día de antes* (1994), parábola kafkiana sobre la incertidumbre y la necesidad de respuestas, *Baudolino* (2000), una novela picaresca —también ambientada en la Edad Media— que constituye otro rotundo éxito y sus últimas obras, *La Misteriosa Llama de la Reina Loana* (2004) y *El cementerio de Praga* (2010).

Ha cultivado también otros géneros como el ensayo, donde destaca notablemente con títulos como *Obra abierta* (1962), *Diario mínimo* (1963), *Apocalípticos e integrados* (1965), *La estructura ausente* (1968), *Il costume di casa* (1973), *La forma y el contenido* (1971), *El signo* (1973), *Tratado de semiótica general* (1975), *El superhombre de masas* (1976), *Desde la periferia al imperio* (1977), *Lector in fabula* (1979), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *Los límites de la interpretación* (1990), *Seis paseos por los bosques narrativos* (1990), *La búsqueda de la lengua perfecta* (1994), *Kant y el ornitorrinco* (1997) y *Cinco escritos morales* (1998).

[1] Véase *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981. <<

[2] Y en castellano como «Socialismo y consolación», en VV.AA., *Socialismo y consolación*, Tusquets, Barcelona, 1970. <<

[3] En una reciente edición francesa de este ensayo he introducido pocas variaciones terminológicas para seguir el criterio adoptado en *Lector in fabula* y en las obras siguientes. Lo mismo he hecho en esta edición castellana. Estas pequeñas mutaciones del léxico no han cambiado el sentido de mi discurso. <<

[4] Estas cuestiones han sido extensamente debatidas en *Apostillas a* El nombre de la rosa, Lumen, Barcelona, 1985. <<

[5] La serie de revelaciones de tipo teatral se complica posteriormente con otra serie de revelaciones de tipo epistolar, con cartas que contienen citas de otra carta en la que se incluye el relato de un personaje que, al referir la historia de unos hechos pretéritos, alude al relato de otro personaje. Por ejemplo, en cierto momento Aurora encuentra una carta de su madre que la remite a otra carta que sólo puede abrirse el 1 de agosto de 1786, y esta segunda carta alude a una revelación que deberá hacer el viejo criado Benjamín y a las noticias contenidas en un pliego manuscrito, que a su vez reconstruye —a partir de unos relatos que hacen referencia a otros relatos—; toda una genealogía que se desvela a contrapelo, combinando las piezas de un puzle que poco a poco va tomando forma. <<

[6] Para estos y otros datos biográficos remitimos al extraordinario trabajo de Jean-Louis Bory, *Eugène Sue - Le roi du roman populaire*, Hachette, París, 1962. Del mismo autor, véase también la *Presentación* de la edición Pauvert de los *Mystères*, París, 1963, y la Introducción, cronología y notas de la antología *Les plus belles pages - Eugène Sue*, Mercure de France, París, 1963. Devorado por un amor sin reservas hacia su autor, Bory es fiable en grado sumo para todo lo que se refiere a la vida de Sue y al panorama histórico en el que se inscribe el autor, mientras que da la sensación de ser más bien apologético en sus valoraciones críticas. En la biografía de Bory puede encontrarse una amplia bibliografía sobre Sue, a la cual remitimos al lector. Curiosamente, sin embargo, Bory (que da poca importancia a la crítica de Marx y Engels) ignora las de Poe y Belinski, de las que hablaremos más adelante (en efecto, su bibliografía es casi exclusivamente francesa). <<

[7] Citado en A. Parménie y C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P J. Hetzel*, Albin Michel, París, 1963 (cf. Bory, *E. S.*, pp. 370-371). <<

[8] Bory, *E. S.*, p. 240. Sobre el proyecto «excéntrico» por parte de Sue que suponía adentrarse por esta nueva vía, véase Sainte-Beuve: «Il est douteux qu'en commencant son fameux ouvrage, cet homme d'esprit et d'invention ait prétendu autre chose que de persister plus que jamais dans sa vie pessimiste, et, rassemblant tous ses secrets, á en faire un roman bien épicé, bien salé, à l'usage du beau monde. J'imagine qu'il voulait voir, par une sorte de gageure, jusqu'où, cette fois, il pourrait conduire du premier pas ses belles lectrices et si les grandes dames ne reculeraient pas devant le *tapis-franc*» (cf. Bory, *E. S.*, pp. 245-246). <<

[9] «Este motivo de la prostituta regenerada por el amor, expresado por el abate Prévost, siguiendo los pasos de De Foe, en su *Manon Lescaut*, por Rousseau en las *Confesiones* (Zulietta) y en *Les amours de Milord Edouard Bomston* al final de *La nouvelle Héloïse* (Lauretta Pisana), por Goethe en la balada *Der Gott und die Bajadere*, y por Schiller en *Kabale und Liebe* (Lady Milford, la favorita), se convertirá entre los románticos en un aspecto más de su culto a la belleza contaminada: ¡cuántas veces encontraremos en estos autores, desde el Musset de *Rolla*! —"N'était-ce pas sa soeur, cette prostituée?"—, a nuestro crepuscular Gozzano, este tipo de "pureza en la prostitución", a esa Fleur-de-Marie de Sue o esa Mila di Codro de D'Annunzio.» (Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni, Florencia, 1948, p. 113). Sobre el arquetipo de la «Muchacha-pura-apesar-de-todo» en relación con las exigencias del mercado narrativo de la burguesía de los siglos XVIII y XIX —y con la aparición de un público comprador de sexo femenino—, véase el libro de Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, Nueva York, 1960/*Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milán, 1960 (en el que, dicho sea de paso, no se habla de Sue). <<

[10] Cf. Bory, *E. S.*, p. 248. <<

[11] Cf. Bory, *E. S.*, pp. 285-286. <<

[12] Edgar Allan Poe, *Marginalia*, Mondadori, Milán, 1949, pp. 99 ss. Es curioso que Poe denuncia —aunque con bastante gracia, y sin hablar de plagio, sino de mera coincidencia— el parecido existente entre la historia de *Gringalet et Coupe-en-Deux* (intercalada en los *Misterios* a modo de relato de un recluso) y su *Murders in the Rue Morgue*: la utilización de un mono como instrumento para la perpetración de un crimen. <<

[13] Belinski, *Textes philosophiques choisis*, Moscú, 1951; recensión de Sue, pp. 394 ss. <<

[14] El artículo contiene una serie de curiosas afirmaciones, achacables a ciertos compromisos con la censura: se asegura, por ejemplo, que las terribles condiciones sociales descritas por Sue tienen que ver con Francia, pero no desde luego con Rusia, donde es evidente que nadie se muere de hambre («ni siquiera el haragán incorregible que pide limosna»); véanse asimismo las observaciones en torno a la fortuna de autores como Hugo y Balzac, quienes, según dice Belinski, unos diez años antes habían alcanzado un éxito universal y en la actualidad —1844— han pasado ya al olvido… <<

[15] He aquí una muestra de la lectura de los *Misterios* que hace Szeliga: «Pues bien, si el amor deja de ser lo esencial en el matrimonio, en la ética en general, la *sensualidad* se convierte en el misterio del amor, de la ética, de la sociedad culta… La condesa Mac Gregor representa "ese último significado" de la sensualidad entendida como misterio de la sociedad culta». «*La danza* es el fenómeno más universal de la *sensualidad como misterio*». «*Cecily es el secreto desvelado de la sociedad culta*»; etcétera (cf. K. Marx-F. Engels, *La sagrada familia*, Ed. Rinascita, Roma, 1954, pp. 67-75). <<

[16] Bory, Prefacio a *Los misterios de París*, ed. Pauvert. <<

[17] *La démocratie pacifique*, 1-IV-1843 (artículo de Victor Considérant); cf. Bory, *E. S.*, p. 295. <<

[18] Merece la pena señalar el hecho de que la interpretación racial de las divisiones de clase le llegó a Sue a través de varias fuentes autorizadas. En la nota 1 del primer capítulo del Primer Episodio de la novela, Sue cita la obra de Agustín Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, en la cual se hace referencia una y otra vez al testimonio de Gregorio de Tours, utilizado más adelante por Sue; por otra parte, Thierry había desarrollado su doctrina de los orígenes raciales de las diferencias sociales en su *Histoire de la conquête d'Anglaterra*. Sue cita asimismo a Loyseau (*Traité des seigneuries*, de 1701), al conde de Boulainvilliers (*Histoire de l'anclen gouvernement de la France*), al abate Sieyés (*Qu'est-ce que le Tiers État?*), y por último a Guizot (*Du gouvernement représentatif et de l'état actuel de la France*). En Guizot puede verse de forma bastante explícita la dicotomía francos-galos, señores-colonos, nobles-plebeyos. (Sue no cita, aunque quizá los conociera, los *Essais sur l'histoire de France*, donde aparece este mismo tema). Por si aún hiciera falta subrayar el carácter ecléctico e ingenuo del socialismo de Sue, baste señalar que los fundamentos de su teoría de las clases los tomó prestados de los teóricos de derechas o de los exponentes del conservadurismo liberal. <<

[19] Sobre este episodio de censura indirecta existe un divertido panfleto de Alejandro Dumas padre, que lo coloca como capítulo primero de *La condesa de Charmy* (seguido de *Angel Pitou*, seguido a su vez de *El collar de la reina*, por su parte seguido de *Joseph Balsamo*). Dumas se desata en improperios contra la ley Riancey, atribuyéndola al terror de la Cámara ante la llegada de Sue en calidad de diputado, e ironiza sobre el hecho de que en aquellos tiempos las gentes de orden atribuían a la novela por entregas todos los crímenes de la historia, desde el asesinato de Enrique IV a la muerte del duque de Enghien. <<

[20] «Ces braves gens jouissaient d’un bonheur si profond, ils étaient si complétement satisfaits de leur condition, que la sollicitude éclairée du grand-duc avait eu peu à faire pour les préserver de la manie des innovations constitutionnelles» (II Parte, capítulo XII). <<

[21] «De cualquier forma, podemos afirmar, al parecer, que mucho de la presunta "superhumanidad" nietzscheana tiene como único origen y modelo doctrinal no a Zaratrusta, sino al *Conde de Montecristo* de A. Dumas», comenta Gramsci. No tiene de momento en cuenta el hecho de que Rodolphe, en cuanto modelo, precede a Montecristo, que es de 1844 (igual que *Los tres mosqueteros*, donde aparece el otro superhombre, Athos, mientras que el tercer superhombre estudiado por Gramsci, *Joseph Balsamo*, aparece en 1849); tiene presente, sin embargo, la obra de Sue, que analiza en diversas ocasiones: «Quizá el superhombre popular dumasiano deba considerarse precisamente una reacción democrática a la concepción de origen feudal del racismo, que debe relacionarse con la exaltación del 'galicismo' presente en las novelas de Eugène Sue». Cf. *Letteratura e vita nazionale*, III, «Letteratura popolare». <<

[22] «La novela por entregas sustituye —y favorece a un tiempo— las fantasías del hombre del pueblo; supone un auténtico soñar con los ojos abiertos… En tal caso, cabe decir que en el pueblo las fantasías dependen del "complejo de inferioridad" —social— que determina la realización de largas fantasías en torno a la idea de venganza, de castigo de los culpables de las desgracias soportadas, etcétera» (Gramsci, *op. cit.*, p. 108). <<

[23] E. Sue, prefacio *a Atar-Gull* (cf. Bory, *E. S.*, p. 102). <<

[24] Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle*, París, 1958. No es extraño que los estructuralistas desentierren ahora los textos de estos teóricos. <<

[25] Cf. nuestro «El mito del Superman», en *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1999 y Debolsillo, Barcelona, 2010. <<

[26] Para un estudio sobre una determinada definición del *kitsch*, en el sentido en que emplearemos el término en las páginas sucesivas, cf. nuestro artículo «La estructura del mal gusto» en *Apocalípticos e integrados*, op. cit. <<

[27] *La sagrada familia*, op. cit., p. 186. <<

[28] «Las expresiones que utiliza Rodolphe en su conversación con Clémence son las siguientes: "*faire attrayant*", "*utiliser le goût naturel*", "*régler l'intrigue*", "*utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse*", "*changer en qualités généreuses des instincts impérieux, inexorables*", etcétera; estas expresiones, así como los *instintos* que se atribuyen aquí preferentemente a la naturaleza femenina, revelan la fuente secreta de la sabiduría de Rodolphe: *Fourier*. Tuvo entre sus manos una exposición popular de las doctrinas de Fourier». (*La sagrada familia*, p. 205). <<

[29] Luigi Natoli (William Galt), *I Beati Paoli*, aparecida entre 1909 y 1910 en *Il giornale di Sicilia*. <<

[30] Cf. nuestro ensayo «Las estructuras narrativas en Fleming» en este libro. <<

[31] Autores Diversos, *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, París, 1970. <<

[32] Cf. nuestros *Apocalípticos e integrados*, op. cit., y en particular las observaciones en tonro a «Defensa del esquema iterativo» y «El esquema iterativo como mensaje redundante», en el ensayo dedicado a Superman. <<

[33] Los comentarios, enormemente ilustrativos pese a su brevedad, que hace Gramsci en torno a la novela popular, se encuentran en *Letteratura e vita nazionale*, parte III, «Letteratura popolare»; véanse en particular las páginas 108-111, y 116-125 de la edición Einaudi. Las observaciones de Marx y Engels se hallan dispersas, *passim*, por todo el texto de *La sagrada familia*, que, como es bien sabido, representa una lectura polémico-ideológica de *Los misterios de París* de Eugène Sue. Sobre estas interpretaciones, cf. nuestro artículo «Eugène Sue, el socialismo y el consuelo». <<

[34] «Le roman populaire», en *Entretiens sur la paralittérature*, ya citado. <<

[35] Las obras completas de Pitigrilli (en el mundo Dino Segre, 1893-1975) han sido publicadas por Sonzogno (excepto su última novela, que data de 1974) y comprende unos cuarenta volúmenes entre novelas, colecciones de relatos y artículos, memorias, aforismos y un pequeño poema. Las obras a las que se hace alusión con más frecuencia en este ensayo —citándolas de forma abreviada— son: *Cocaina*, 1921; *L'esperimento di Pott*, 1929; *I vegetariana dell'amore*, 1931; *Dolicocefala bionda*, 1936; *Mosè e il cavalier Levi*, 1948; *La meravigliosa avventura*, 1948; *Lezioni di amore*, 1948; *Pitigrilli parla di Pitigrilli*, 1949; *Dizionario antiballistico*, 1953. Dado que el presente artículo ha sido escrito a modo de prólogo a la reedición Sonzogno de *Dolicocefala bionda* y *L'esperimento di Pott* en un solo volumen (1976), en el caso de estos dos libros se citan las páginas por partida doble, y se remite tanto a la edición original como a la susodicha reedición. <<

[36] Kingsley Amis se ha ocupado ya de este asunto. Cf. en Del Buono Eco, *Proceso a James Bond* (Fontanella, 1965), el último artículo, obra de Laura Lilli, titulado «James Bond la critica». <<

[37] Cf. el capítulo titulado «El mito de Superman» en *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1999; Debolsillo, Barcelona, 2010. <<

[38] Cf. el capítulo titulado «Estructuras del mal gusto» en *Apocalípticos e integrados*, op. cit. <<

[39] Cf. *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, Nueva York, 1960. <<

[*] Personajes respectivamente de *Ambrosio o el Monje*, de M. G. Lewis y de *El Italiano o El confesionario de los Penitentes negros*, de A. Radcliffe. *(N. del T.)*. <<

[*] Alusión a Benito Mussolini, nacido en Dovia di Predappio, y de profesión maestro de escuela, a quien pertenecen ambas frases. *(N. del T.)*. <<

[*] Alusión intraducible a una popular canción italiana de los años treinta. Literalmente «juguetes y perfumes». *(N. del T.)*. <<

[*] El epígrafe juega con el título de la primera obra de Pitigrilli —*Mamíferos de lujo* — y el de otra obra del autor, perteneciente a este mismo período, *La virgen de dieciocho quilates. (N. del T.).* <<

[*] Nombre de una famosa enciclopedia italiana, comparable a nuestra Espasa. *(N. del T.)*. <<

[*] Personaje de una de las composiciones del poeta «crepuscular» G. Gozzano (1833-1916), que representaría a la muchacha provinciana y convencional. *(N. del T.)*. <<

[**] Término utilizado en italiano para designar al individuo que, bajo la máscara de una polémica dirigida contra los partidos políticos en nombre de una necesidad de mejorar la administración, persigue, en realidad, unos fines de carácter conservador desde el punto de vista social. Este nombre procede del título del periódico *L'uomo qualunque* («El hombre corriente»), fundado en 1944 por G. Giannini. *(N. del T.)*. <<

[*] La traducción aproximada sería «¡Caramba, son los que nos llevan del ramal!», lema teñido de disconformidad social del periódico *Il Travaso,* fundado por T. L. Gianchettini. *(N. del T.)*. <<

[*] En español en el original. *(N. del T.)*. <<